Das Tragödienkostüm von Betterton bis Kemble in seiner Entwicklung zur historischen Treue (1660—1817).

Mit 74 Abbildungen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

von

Wilhelm Kopp

aus Hagen i. W.

Promoviert am 6. Februar 1929.

Bonn 1929.

Buchdruckerei L. Neuendorff, Bonn, Franziskanerstraße 1a.

Berichterstatter:
Professor Dr. Schirmer.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Liste der Illustrationen 5
Einleitung 9
I. Kapitel: Die Betterton-Periode 1660—1700 10
II. Kapitel: Die Cibber-Quin-Periode 1700—1741 . . . 26
III. Kapitel: Das Zeitalter Garricks 1741—1776 38
Das Kostüm der englischen Vorzeit 42
Das antike Kostüm 44
Das östliche Kostüm 45
Othello 46
Hamlet 47
Romeo 48
Macbeth 48
Das Kostüm der Schauspielerin 49
Garrick's und Macklin's Stellung zum Bühnenkostüm 54
IV. Kapitel: Die Entwicklung des Prinzips der Kostümtreue bis zum Ende der Garrick-Periode . 60
V. Kapitel: Die Weiterentwicklung während der Kemble-Periode 1783—1817 75
Das scheidende 18. Jahrhundert 75
Das Kostüm der Schauspielerin 82
Das frühe 19. Jahrhundert 87
Schlußwort 93
Literatur-Verzeichnis 95

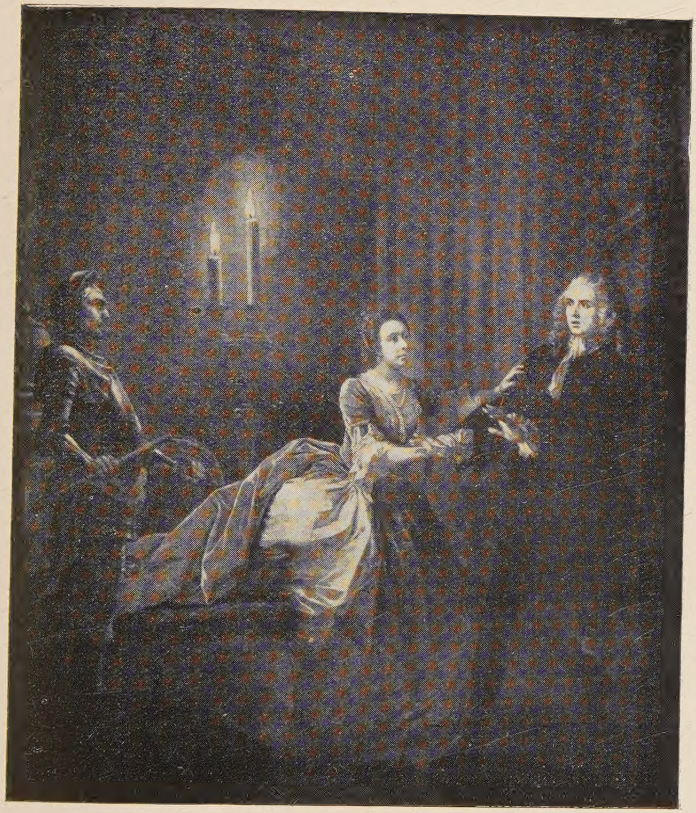

Abb. 1. Thomas Betterton und Elizabeth Barry
in Hamlet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548103_0038

Liste der Illustrationen.

Abkürzungen:
Gabrielle Enthoven-Collection, Victoria and Albert-Museum, London = E.C.
Bell's British Theatre = B. B. T.

1. Thomas Betterton und Elizabeth Barry in Hamlet. Gemälde im Garrick-Club, London.
2. Vierte Illustration zu Settle's Emperess of Morocco 1673. North Library, British Museum.
3. Anne Bracegirdle (vermutlich) als Zempoalla in Dryden und Lee's The Indian Queen. Aus Odell, Shakespeare from Betterton to Irving, 1921.
4. Die Bühne des Red Bull Theatre: Falstaff und Dame Quickly, Clause in Fletcher's Beggar's Bush, French Dancing Master in Newcastle's Variety, Changeling in Middleton's Tragödie gleichen Namens, der Clown in Green's Tu quoque und Simpleton in Coxe's Diana und Actaeon, 1763. Aus Planché's Cyclopaedia of Costume, 1879.
5. Joseph Harris als Cardinal Wolsey. Kupferstich von Dawe. Aus Odell, op. cit.
6. James Quin als Coriolanus. Holzschnitt. E. C.
7. James Quin als Falstaff. Schabkunstblatt von McArdell. Aus Odell, op. cit.
8. Fallstaff (Quin) mustert seine Rekruten. Gemälde in der National-Gallery, Dublin. Veröffentlicht mit Genehmigung des „Board of Governors and Guardians of the National Gallery of Ireland".
9. Hamlet
10. Henry the Fourth, I. } Van der Gucht's Titelbilder zu Rowe's
11. Macbeth } Shakespeare-Ausgabe 1709.
12. King Lear
13. David Garrick als Richard the Third. Gemälde von W. Hogarth, 1746. Aus Hogarth's Zeichnungen, herausg. von F. Kottenkamp, 1873.
14. Spranger Barry als Hotspur. Aus: Dramatic Characters or different Portraits of the English Stage in the days of Garrick, printed for Robert Sayer, Brit. Mus.
15. Matthew Clarke als Henry the Eighth, 1778. Kupferstich. E. C.
16. David Garrick als King Lear. Schabkunstblatt von McArdell nach Wilson, 1761. E. C.

17. Thomas Sheridau als Cato. Kupferstich von All'Alker nach Roberts, 1776. B. B. T.
18. David Garrick als Osmyn in Congreve's Mourning Bride. Kupferstich von Walker nach Taylor. 1776. E. C.
19. Henry Mossop als Bajazet in Rowe's Tamerlane. Aus A. Thaler Shakespeare to Sheridan, 1922.
20. Spranger und Anne Spranger Barry als Bajazet und Selima in Rowe's Tamerlane. Zeichnung von Roberts. 1776. E. C.
21. Spranger Barry als Othello. Kupferstich, 1777. E. C.
22. Mr. Savigny als Oroonoko in Southerne's Oroonoko. Kupferstich von Grignion nach Barrolet, 1776. E. C.
23. David Garrick als Hamlet. Schabkunstblatt von McArdell nach Wilson, 1754. E. C.
24. David Garrick und George Anne Bellamy in Romeo und Juliet Kupferstich von Ravenet nach Wilson, 1753. E. C.
25. David Garrick und Hannah Pritchard in Macbeth. Schabkunstblatt von Green nach Zoffany, 1776. E. C.
26. Elizabeth Hartley als Marcia in Cato. Kupferstich von Walker nach Dodd, 1777. E. C.
27. Anna Spranger Barry als Athenais in Lee's Theodosius. Zeichnung von Roberts, 1778. B. B. T.
28. Anne Spranger Barry als Sophonisba. Kupferstich von Thorntwaite nach Roberts, 1778. E. C.
29. Elizabeth Younge als Merope. Kupferstich von Reading nach Barrolet, 1776. E. C.
30. Elizabeth Hartley as Lady Jane Gray in Home's Douglas. Kupferstich 1778. E. C.
31. George Anne Bellamy als Cleone in Dodsley's Cleone. Kupferstich, 1781. E. C.
32. Charles Macklin als Shylock. Kupferstich von Lodge, 1775. E. C.
33. David Garrick als Richard the Third. Schabkunstblatt von Dixon nach Dance, 1772. E. C.
34. Elizabeth Younge, Mr. Dodd, Mr. Love und Mr. Waldron als Viola, Sir Andrew Aguecheek, Sir Tobby Belch und Fabian in Twelfth Night. Schabkunstblatt von Smith nach Wheatly, 1774, E. C.
35. Peg Woffington als Mrs. Ford. Schabkunstblatt von Faber nach Haytley. Aus A. Nicoll, The Development of the Theatre, 1927.
36. Mrs. Melmoth als Roxana in Lee's Rival Queens. Kupferstich von Walker nach Dodd, 1776. E. C.
37. William Powell und Robert Bensley als King John und Hubert. Schabkunstblatt von Green nach Mortimer, 1771. Aus Max von Boehn, Das Bühnenkostüm i. Altert., Mittelalter u. Neuzeit, 1921.

38. Mrs. Melmoth als Queen Elizabeth. Kupferstich von Collyer nach Dodd, 1777. E. C.
39. William Lewis als Hippolitus in Smith's Phaedra und Hippolitus. Kupferstich von Grinion nach Dodd, 1776. E. C.
40. F. Aikin als Phocion in Murphy's Grecian Daughter. Kupferstich von Walker nach Dodd, 1777. E. C.
41. James Middleton als Eumenes in Hill's Merope. Kupferstich von Chapman nach De Wilde, 1795. B. B. T.
42. Charles Murray als Demetrius in Young's The Brothers. Zeichnung von Leney, 1797. Aus Ph. Audinet, Portraits in Characters of eminent Actors. Vict. and Alb. Mus., Students Room.
43. Joseph Holman als Faulconbridge. Kupferstich von Thorntwaite nach Stewart, 1786. E. C.
44. John Kemble als Richard the Third, Kupferstich von Bartolozzi nach Hamilton, 1796. E. C.
45. John Henderson als Falstaff, 1787. Aus A. Nicoll, op. cit.
46. Joseph Holman als Douglas. Kupferstich von Bromley nach De Wilde, 1791. B. B. T.
47. Henry Johnston als Douglas. Kupferstich von Murray nach Cruikshank, 1799. Aus Ph. Audinet, op. cit.
48. John Henderson als Hamlet, 1776. Aus A. Nicoll, op. cit.
49. Robert Bensley als Busiris in Young's Busiris. Kupferstich. 1781. E. C.
50. George Harley als Caled in Hughes' Siege of Damascus. Kupferstich von Wilson nach De Wilde, 1793. B. B. T.
51. John Kemble als Hamlet. Kupferstich von Cook nach Ramberg, 1785. B. B. T.
52. John Kemble als Coriolanus. Gemälde von Lawrence, 1798. Dyce Collection, Vict. and Alb. Mus.
53. John Kemble als Cato. Kupferstich von Audinet nach Westall, 1791. Aus Audinet, op. cit.
54. John Kemble als Oedipus. Kupferstich von Thorntwaite nach De Wilde, 1791. E. C.
55. John Kemble als Hamlet. Kupferstich von Egan (1838) nach Lawrence, 1801. Aus M. v. Boehn, op. cit.
56. Charles Young als Hamlet. Kupferstich von Rogers nach Page. E. C.
57. Master William H. W. Betty, der Young Roscius, als Hamlet, Selima in Browne's Barbarossa, Frederic in Mrs. Inchbald's Lover's Vows, Douglas. Farbiger Druck aus dem Jahre 1805. Aus Thaler, op. cit.
58. Elizabeth Hartley als Andromache. Kupferstich von Sherwin, 1782. E. C.

59. Sarah Siddons als Lady Macbeth. Kupferstich. E. C.
60. Desgl. Kupferstich von Delattre nach Rhamberg, 1784. E. C.
61. Desgl. Kupferstich von Thorntwaite. E. C.
62. Sarah Siddons als Euphrasia in Murphy's Grecian Daughter. Kupferstich von Sharp nach Stothard, 1783. E. C.
63. Desgl. Kupferstich von Caldwall nach Hamilton, 1788. E. C.
64. Sarah Siddons als Jane Shore. Kupferstich von Heath nach Stothard, 1783. E. C.
65. Desgl. Kupferstich von Leney nach Hamilton, 1791. B B. T.
66. Mrs. Powell als Mary Queen of Scots in Bank's Albion Queens. Kupferstich von Leney nach De Wilde, 1791. B. B. T.
67. Elizabeth Merry als Horatia in Whitehead's The Roman Father, 1792. B. B. T.
68. Miss Wallis als Aspasia in Johnson's Irene, 1796. B. B. T.
69. George Cooke als Richard the Third. Kupferstich von Cheesman nach De Wilde, 1813. E. C.
70. Edmund Kean als Gloster in Richard the Third. Kupferstich von Peake nach De Wilde, 1814. E. C.
71. Alexander Rae als Douglas. Kupferstich von Carver nach De Wilde, 1814. E. C.
72. Edmund Kean als Hamlet. Kupferstich von Alais nach Cruikshank, 1814. E. C.
73. Edmund Kean als Macbeth. Kupferstich von Carver nach Williams, 1815. E. C.
74. Sarah Siddons als Lady Macbeth. Kupferstich von Cooper nach Harlowe, 1882. E. C.

Einleitung.

Die Bühne ist Spiegel des Zeitgeistes wie kaum eine andere Kulturstätte. Sowohl Drama, histrionische Kunst, das Bild der Szenerie wie auch das Bühnenkostüm tragen mehr oder minder den Stempel ihrer Zeit. Das Gesamtbild einer dramatischen Darstellung, ihre dekorative Aufmachung und ihr inhaltlicher Teil geben die ästhetischen Interessen, die Gefühlsbestimmtheit, allgemein gesagt, die Geistesrichtung ihrer Generation wieder. Dieser Geist ist in steter Wandlung begriffen und mit ihm das Bild, das die Bühne bietet. In diesem Rahmen verändert das Bühnenkostüm seinen Stil mit dem Werdegang der Generationen. Jedes Zeitalter, je nachdem es sein Hauptinteresse auf Formenglätte, auf Stilisierung, auf Regelmäßigkeit richtet, oder andererseits eine Vorliebe für freie Form, für natürliche Linie, für Phantasiebilder in sich trägt, je nachdem es historisch unkritisch oder kritisch eingestellt ist, wird der Art des Bühnenkleides eine jeweils andere, bestimmte Note verleihen. Ein Klassizist mit seiner Formbetonung ist auf ein anderes Bühnenbild eingestellt als der phantasiebegabte Romantiker mit seiner Freude am Pittoresken. Eine geschichtlich interessierte Zeit füllt ihre Bühne mit historischen Bildern.

Das 18. Jahrhundert bringt mit dem Erwachen des historischen Geistes, mit seiner allmählichen Wendung zur Romantik eine Wandlung vom klassizistischen zum romantischen Bühnenbilde, in dem das Kostüm als Teil des Gesamtbildes einer entsprechenden Stilveränderung unterliegt. In langsamer, stufenweiser Entwicklung, mit dem Heranreifen romantischen Geistes, mit dem Fortschreiten der historischen Kostümkenntnisse vollzieht sich diese Umformung, bis im 19 Jahrhundert es in historischer Echtheit sich als integraler Bestandteil in das historische Bühnengemälde des „romantic realism“ einfügt.

I. Kapitel.

Die Betterton-Periode 1660—1700.

Die Zeit der Restauration, hier nach dem großen Repräsentanten der Schauspielkunst, Thomas Betterton (1635 bis 1710), benannt, bedeutet in ihrer Lebensauffassung eine bewußte Reaktion gegen das Puritanertum der vergangenen Jahrzehnte. Dieser Gegensatz offenbart sich rein äußerlich in dem Bild, das die Mode dieser beiden zeitlich engverbundenen Generationen bietet. Hatte das Puritanertum äußerste Einfachheit der Kleidung als Protest gegen den verschwenderischen Glanz der Renaissance-Epoche gefordert und allgemein auch durchgeführt, so schaffte jenes daseinsfreudige Geschlecht ein Bild äußerer Pracht, wie man es in den langen Jahren der Verbannung dem französischen Hofe abgesehen hatte. Der englische Hof pflegte einen verschwenderischen Luxus, der zur puritanisch-nüchternen Einfachheit in grellstem Gegensatz stand, und der zu Ausmaßen führte, die in nicht geringem Grade zum Ausbrechen der Revolution von 1688 beitrugen. Diese im alltäglichen Leben so stark hervortretende Prachtentfaltung mußte sich besonders in den wiedereröffneten Theatern offenbaren, die vor allem diesen an den Luxus der französischen Bühne gewöhnten Hofkreis zufriedenzustellen hatten. Die Bühne dieser Zeit wird somit ein Bild bieten, in dem der Glanz der äußeren Aufmachung eine gewichtige Rolle spielt, und innerhalb dieses Gesamtbildes wird das Bühnenkostüm einen dem Prachtbedürfnis der Zeit entsprechenden Rang einnehmen.

Die geheimen Aufführungen, die während der Zeit des Theaterverbots stattgefunden hatten, waren in einer nur einfachen Aufmachung gespielt worden. Es wäre ein Wag-

nis gewesen, für diese kleinen Darbietungen reiche Kleider zu verwenden, da man jeden Augenblick erwarten konnte, daß alles, Spieler, Kleider und Gerät, von den vom Magistrat ausgesandten Soldaten fortgeschleppt wurde. Kirkman sagt in seinem Vorwort zu The Wits, or Sport upon Sport im Jahre 1672: „They (die kleinen Szenen, aus denen sein Werk aufgebaut sei) were the fittest for the actors to represent, there being little cost in cloathes, which often were in great danger to be slized by the then soldiers; . . . so that it was hazardous to act anything that required any good cloathes: instead of which painted cloath many times served the turn to represent rich habits“ [1]). Ein schwacher Ersatz nur für das reiche Kostüm der Renaissancebühne.

Seit der Wiedereröffnung der Theater im Jahre 1660 belebt sich das Bühnenbild mit neuem Kostümreichtum, sodaß der Franzose Chappuzeau, der die Londoner Theater besucht hatte, in seinem Théatre Francois im Jahre 1674 schreiben konnte: „Les Anglais sont très bons comédiens pour leur nation, ils ont de fort beaux théatres et des habits magnifiques . . .“ [2]). Es ist durch Downes zuverlässige Theatergeschichte überliefert, wie sehr William Davenant, der Leiter der herzoglichen Truppe, dem Schaubedürfnis seiner Zeit nachkam [3]). Dadurch daß er stets Wert auf eine prunkvolle Ausstattung (soweit immer die Geldmittel zur Verfügung standen) neben einer guten schauspielerischen Darstellung legte, war sein Theater ein größerer Anziehungspunkt als das des Thomas Killigrew, der die Truppe des Königs leitete. Dieser mußte ihm nacheifern, wollte er nicht vor schwachbesetztem Parkett spielen. De-

---

[1]) Zit. aus J. Wright: Historia Histrionica, a Dialogue on the Old Drama 1699. In Hazlitt's Dodsley, Bd. XV, Seite 140, Anm.

[2]) Buch I, Kap. 23.

[3]) Downes, Roscius Anglicanus 1709.

venant kleidete und inszenierte sowohl Oper, Tragödie und Komödie nach besten Kräften. Im Jahre 1676 wurde die Komödie The Man of Mode aufgeführt, die „being well cloath'd and well acted, got a great deal of money.“ [1]) Die beliebten Opernaufführungen erfuhren eine ihrem Charakter als musikalisches Schaustück entsprechende Aufmachung. Im Februar 1673 gelangte die langerwartete Opera Psyche zur Aufführung mit all ihrer Pracht: „new scenes, new machines, new cloaths, new french dances“. Diese Opera war besonders hervorragend in der dekorativen Aufmachung gewesen, deren Kosten sich auf über 800 Pfund beliefen [2]). An anderer Stelle klagt Downes, daß die reichlich ausgestattete Opera The Fairy Queen trotz des Erfolges nicht den erforderlichen Gewinn eingebracht habe, und dasselbe Defizit weist die Aufführung der Tragödie Iphigenie auf, von der es heißt: „But answered not the Expences they were in Cloathing of it“ [3]).

Die Opernaufführungen überboten alle anderen Darbietungen mit dem Prunk ihrer Kostüme, waren sie doch die Galavorstellungen der Truppen, zurückdeutend auf die außergergewöhnlich reich ausgestatteten Maskenspiele der großen Vergangenheit [4]). Aber damit ist nicht gesagt, daß die Tragödie ihr viel nachgab. Das so stark auf Schau eingestellte Publikum forderte auch hier diese Beigabe, die der Dramatiker berücksichtigen mußte, wollte er Erfolg erzielen. Im Jahre 1760 sagt Howard in The Women's Conquest: „Serious plays do not wholly relie upon their Heroic Foundation but on their Scenes, Machines, Habits, Jiggs and Dances“. Später im Jahre 1798 erklärt Motteux in seinem Vorwort zu Beauty in Distress,

---

[1]) Downes, op, cit., S. 36.
[2]) Downes, op. cit., S. 35.
[3]) ebenda, S. 42/43. 45.
[4]) Downes bringt noch manches Beispiel reicher Opernausstattungen.

daß dieses Stück all die Dinge aufgäbe, „that now recommend a Play most to the Liking of the Many", For it has no Singing, no Dancing, . . . no rich Dresses, no Show . . .". Die reiche, augenfällige Ausstattung, die Verwendung eleganter Kostüme war somit eine Grundbedingung für den Erfolg einer Tragödie. Je mehr „Schau" geboten wurde, desto größer war die Anziehungskraft. Pepys sah am 27. Januar 1664 die Straße „full of coaches at the new play The Indian Queen, which for show, they say, exeeds Henry the Eighth".

Nicht immer aber hatten die Bühnenleiter die Mittel, den Wünschen der Schaulustigen nachzukommen. In Davenant's Prolog zum zweiten Teile seines Siege of Rhodes hallt der Ruf: „Oh Money, Oh Money . . . Then these contracted scenes should wider be . . .", und es ist anzunehmen, daß die Garderobe ebenso unter diesem Geldmangel zu leiden hatte. In den Verträgen der Theaterteilhaber wurden bestimmte Prozentsätze der Einnahmen für Beschaffung von „habits, properties, and scenes" festgesetzt [1]). Waren nun die Einnahmen dürftig, wie es oft genug geschah, so machte sich auch dieser Mangel in dem Garderobebestand der Truppen bemerkbar. Manch abgenutztes, altmodisches Gewand wird wieder hervorgeholt und zurechtgestutzt worden sein, oder auch gar manches Opernkostüm wird seinen Weg in die Tragödie gefunden haben. Dryden's Prolog zum Indian Emperor (1665 aufgeführt) kündet an, indem er Bezug nimmt auf die vorjährige Aufführung der Indian Queen: „The Scenes are old, the habits are the same, we wore last year". Oft genug legten die Theaterleiter ihr Hauptinteresse auf die Opernaufführungen mit ihren Sängern und Tänzern, und die Tragödie wurde vernachlässigt. So holte sich Betterton gegen Ende des Jahrhunderts vom Auslande bekannte Sänger und Tänzer, um den Wünschen des Adels

[1]) Downes, op. cit., S. 46.

und der vornehmen Welt entgegenzukommen [1]). Cibber, als er in seiner Apologie von den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts spricht, betont, daß es eine Zeit war, die Theaterstücke vernachlässigte, Schauspieler knapp hielt und dürftig kleidete, während Sänger und Tänzer besser bezahlt und herausgeputzt wurden [2]). Der Wechsel von Reichtum und Armut schuf ein jeweils verändertes Bild der Tragödienaufführungen.

Von Zeit zu Zeit half der Hof aus und stellte seinen Ornat, seine Amtsgewänder und Geldmittel zur Verfügung [3]). Aber auch diese Quelle floß sehr oft spärlich. Von seiner Vertrauten, der Schauspielerin Knepp, erfährt Pepys am 11. Januar 1668, daß der König die Kostümierung von Catiline's Conspiracy durch ein Geldgeschenk unterstützen wollte [4]). Das königliche Geld blieb jedoch aus, und die Aufführung wurde auf lange Zeit hinaus verschoben. Einer Sitte folgend, die am französischen Hofe üblich war, schenkte die Herzogin von York, die spätere Königin, die an dem Spiel der Mrs. Elizabeth Barry großen Gefallen gefunden hatte, dieser ihr Hochzeitskleid als Bühnenkostüm und ließ ihr auch später Unterstützungen zufließen [5]). Solche gönnerhaften Geschenke, die noch das 18. Jahrhundert kannte, als der Hof sich schon mehr vom Theater gelöst hatte, trugen dazu bei, den Glanz der Aufführungen von Zeit zu Zeit zu erhöhen.

Im Gesamteindruck offenbart sich in den Aufführungen der Tragödie — Oper und Komödie liegen außerhalb dieser Betrachtung — das Prinzip einer eleganten, prunkvollen Kostümierung, vom Publikum gefordert und vom Theater nach besten Kräften durchgeführt.

Bis jetzt hat sich der Grundsatz einer prachtvollen

---

[1]) Downes, op. cit. S. 46.
[2]) Colley Cibber's Apology, Edit. Bellchambers, 1822, S. 197.
[3]) f. S. 15.
[4]) vgl. Pepys, 11. Dec. 1667.
[5]) Curl's History of the Stage, 1741, S. 17.

Eleganz herausgeschält. Die Frage nach der historischen und ethnographischen Echtheit, nach der Kostümtreue ist zurückgestellt worden. Ist in der Restaurationszeit ein Prinzip historischer Kostümierung vorhanden? Diese Frage muß verneint werden. Die wenigen schriftlichen Überlieferungen über die Theatergarderobe und das geringe Bildmaterial geben zwar nur ein oberflächliches Bild, aber sie lassen deutlich erkennen, daß die Kostümtreue nicht als Prinzip für die dramatische Darstellung gegolten hat. Das Prinzip der Eleganz steht turmhoch über allen anderen Grundsätzen realistischer Darstellung in Kostüum und Szenerie [1]).

Die Zeitmode ist auf der Bühne vorherrschend. Bei der Aufführung von Roger Boyle's The History of King Henry the Fifth (1664 zum erstenmale aufgeführt) stellte der Hof seine moderne Galakleidung zur Verfügung. Heinrich V. trug das Krönungsgewand des Herzogs von York, Owen Tudor dasjenige König Karls und der Herzog von Burgund die Amtskleidung des Lord von Oxford, alle übrigen Spieler waren neu gekleidet [2]). Heinrich V. bewegt sich im Krönungskleid des späten 17. Jahrhunderts. Die übrigen Spieler, „all new" gekleidet, gehen entsprechend in modernen Staatsroben und Festkleidern umher. Diese Sorglosigkeit, mit der man historische Gestalten kleidete, ist in einer zweiten Mitteilung verbürgt, die die Unterschiedslosigkeit in der Kostümierung von Personen angibt, die ganz verschiedenen Ländern und Völkern angehören. Davenant's Love and Honour (1661 aufgeführt) war mit derselben Kleiderpracht, die in Heinrich V. zur Verfügung gestellt wurde, ausgestattet worden. „This Play

[1]) Über Szenerieverhältniſſe kann im weiteren Verlaufe dieſer Betrachtung nur andeutungsweiſe geſprochen werden. Näheres in: A. Nicoll, Reſtoration Drama 1660—1700; E. Eighteenth Century Drama 1700—1750; Late Eighteenth Century Drama 1750—1800 — G. C. D. Odell, Shakespeare from Betterton to Irving. Ferner in großem Überblick: A Nicoll, The Development of the Theatre. (Daten ſiehe Bibliogr.)

[2]) Downes, op. cit. S. 27/28.

was richly cloath'd; The King giving Mr. Betterton his Coronation Suit, in which he acted the part of Prince Alvaro; The Duke of York giving Mr. Harris his, who did Prince Prospero; And my Lord of Oxford gave Mr. Joseph Price his, who did Lionel, the Duke of Parma's Son . . . ."[1] Heinrich V. im gleichen Gewande wie die italienischen Fürsten in Love and Honour. Thomas Betterton trägt als Hamlet ein dunkles Zeitkostüm mit weißem Halstuch und über allem die große Allongeperücke der Zeit (Abb. 1).

Die Perücke, dieses Insignum der Würde, das von den Anfängen der Restaurationszeit bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein an Umfang zunahm, schmückte die Häupter fast aller Bühnenhelden und drückt ihnen den Stempel der Zeit auf. In einer Bühnenanweisung aus Herod and Mariamne (1677 aufgeführt) heißt es in Bezug auf Salome, die in Manneskleidern auftritt und in einen Streit verwickelt wird: „Her Perriwig falls off in making a pass at Tyridates". Wilson's unaufgeführte Tragödie Andronicus Commenius (1664) enthält die Bühnenanweisung: „Philo takes up his (Manuel's) grey perriwig and helps him on with it again". Die Illustrationen, mit denen Van der Gucht die Shapespeare-Ausgabe Nicolas Rowe's aus dem Jahre 1709 versehen hat, zeigen fast alle Darsteller in dem vollen Perückenschmuck der Zeit[2]). Dazu gesellt sich in manchen Rollen noch ein hoher Federbausch über der Kopfbedeckung. Dieser Brauch, der die schon durch die wallenden Locken der Allongeperücke betonte Kopfpartie noch in seinem proportionalen Verhältnis zur Körperform übermäßig verstärkte, war schon früh auf der Restaurationsbühne anzutreffen. Der Brief, der im Jahre 1663 aus Dublin an einen Londoner geschrieben wurde, erzählt: „We have Plays here in the newest Mode and not ill acted; only the other Day, when Othello was played, the Doge of Venice and all his

[1]) ebenda, S. 21/22.

[2]) Siehe weiter unten.

Abb. 2. Vierte Illustration
zu Settle's Emperess of Morocco. 1673.

Abb. 3. Anne Bracegirdle (vermutlich)
als Zempoalla.

Senators came on the Stage with Feathers in their Hats, which was like to have chang'd the Tragedy into a Comedy .... Judge then of the Humor I was in, by what happen'd once to yourself, when we saw the Maid's Tragedy (in London) together" [1]). Dieser Federbausch blieb Schmuckstück der Bühnengestalten bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein.

Mit der Restaurationszeit betritt die englische Schauspielerin zum erstenmal die Bühne [2]). Auf diesem neueroberten Platz konnte die weibliche Eitelkeit ihre Triumphe feiern, und sie feierte sie in dem der französischen Mode entnommenen Zeitkleide, welcher Zeit und welchem Lande auch immer ihre Rolle angehörte. Neben Betterton's Hamlet steht Mrs. Elizabeth Barry, die Königinmutter, im vollen Schmuck der Zeit. Eine wahrhaft königliche Erscheinung, die die kostbare Eleganz des damaligen Schauspielerinnenkostüms anzeigt, über den weißen Atlasrock fällt der rote Samtüberwurf. Auf der vierten Illustration zu Settle's Emperess of Morocco (Abb. 2) bewegen sich die Mohrinnen mit ihren weißen Gesichtern in der Mode des Tages. Die Mohrenknaben bilden einen seltsamen Gegensatz zu ihren Stammesgenossinnen, die ihre Schönheit nicht der schwarzen Schminke zu opfern gedachten. Der Grundsatz der „Lokalfarbe" stand hinter der Macht der Eitelkeit und andererseits hinter einem ästhetischen Prinzip zurück, dem Schönheit, Pracht und Eleganz zu viel galt, als daß er sie durch Andeutungen der „Lokalfarbe" in etwa abgeschwächt hätte. Wie sehr die Darstellerinnen auf den Triumph des schönsten Kleides bedacht waren, geht aus einer

---

[1]) zit. aus Odell, op. cit. I, S. 204.

[2]) Als erste englische Schauspielerin wird Mrs. Coleman angesehen, die im Jahre 1656 als Janthe auftrat. Die Schauspielerinnen eroberten sich schnell die Bühne, ohne jedoch vorerst den alten Brauch, Knaben und Schauspieler in Frauenrollen auftreten zu lassen, ganz zu verdrängen. — Nach Downes waren Kynaston, Knockes, William Betterton berühmt als Frauendarsteller (op. cit. S. 19).

Erzählung in Curl's Theatergeschichte hervor. Ein Streit um den Besitz eines Schleiers hatte gelegentlich einer Aufführung von Lee's Alexander eine gefährliche Situation zur Folge. Mrs. Barry und Mrs. Boutel (spielte von 1663—1696) spielten die Rival Queens, zu deren gespanntem Rivalitätsverhältnis im Drama selbst noch eine tiefergehendere Erbitterung persönlicher Art sich gesellte: „It happened these two persons before they appeared to the Audience, unfortunately had a Dispute about a Veil which Mrs. Boutel by the Partiality of the Property-man obtained; this offending the hauty Roxane, they had warm Disputes behind the Scenes . . ., on which Roxane hastening the designed Blow, struck with such force, that Tho' the point of the Daggar was blunted, it made way through Mrs. Boutel's Stayes (Schnürbrust), and entered about a Quarter of an Inch in the Flesh . . ." [1]). Dieser Vorfall enthält zwar nicht eine Angabe über historisches Kostüm, aber er deutet darauf hin, wie sehr der weibliche Bühnenstar bestrebt war, seiner Person durch reichen Schmuck den Triumph höchster Eleganz zu verschaffen.

Ein Versuch schwacher ethnographischer Orientierung im Damenkostüm ist uns überliefert. Mrs. Aphra Behn, die sich einige Zeit in Surinam (Südamerika) aufgehalten hatte, war mit den dortigen Eingesessenen in Berührung gekommen: „We trade with the natives for feathers, which they order into all shapes, make themselves little short habits of th'm, and glorious wreaths for their heads, necks, arms and legs, whose tinctures are unconceavable. I had a set of these presented to me and I gave them to the King's Theatre; it was the dress of the Indian Queen, infinitely admired by persons of quality; and was inimitable" [2]). Dieses vielbewunderte Kleid, das Zempoalla getragen hat,

[1]) Curl, op. cit., S. 31.

[2]) Mrs. Aphra Behn, Oroonoko. (zit. aus John Genest, Some Account of the English Stage from the Restauration 1660—1830. Bd. I, S. 57).

ist vermutlich ein mit diesem Federschmuck herausgeputztes, stilisiertes Zeitkleid gewesen mit einem entsprechenden Federkopfschmuck. Mrs. Bracegirdle's Zempoalla trägt vermutlich eine Nachahmung dieses ersten Kostüms; hier ist die stilisierte Form der Zeitmode mit dem fremdländischen Anhängsel versehen (Abb. 3). Ein Zufall, Mrs. Behn's Reise, hatte die Bühne hier zu einem anderen Bilde als dem gewöhnlichen verholfen. Die als Mohrenknaben herausgeputzten Pagen, die in jeder Tragödie die Schleppe der Bühnenheldin zu tragen pflegten, sind hier gewissermaßen als dekoratives Hilfsmittel verwandt, das die „Lokalfarbe" ersetzen muß, die die Heldin (wie auch in der Emperess of Morocco) nur schwach (oder garnicht) andeutet.

Pepys, der eifrige Theaterbesucher, der in seinem Tagebuch nur andeutende Bemerkungen über das Theaterkostüm macht, vermerkt es besonders, als er bei der Aufführung von Queen Elizabeth's Troubles and the History of Eighty Eight (17. August 1667) eine andere Damenmode sieht als die des Tages: „But the play is the most ridiculous that sure ever come upon the stage and, indeed merely a show, only shews the true garbe of the Queen in those Days, just as we see Queen Mary and Queen Elizabeth painted, but the play is merely a puppet play, acted by living puppets". Diese Aufführung zeigte ihm das echte Gewand der Königinnen, wie es in jenen Tagen getragen wurde; eine historische Kostümierung weiblicher Rollen also. Aber wenn man weiterliest, so heißt es: „The play is merely a puppet show, acted by living puppets". Es handelt sich hier nicht um ein Drama im eigentlichen Sinne, sondern um eine Mischung von Drama und Marionettentheater [1]). Diese „living puppets" waren weit eher dazu geeignet, in ein historisches Kostüm ge-

[1]) Über Marionettentheater siehe: Maguin, Charles: Histoire des Marionettes en Europe, Paris 1862, S. 199, ff.

kleidet zu werden als die lebendige Darstellerin tragischer Rollen. Es war für Pepys „only a show", eine Schaustellung neuer Bilder, historisch aufgemachter Puppen, und es stellt keinen Versuch historischer Kostümierung weiblicher Bühnengestalten in der eigentlichen Tragödie dar. Wir können aber daraus schließen, daß diese echten Kostüme in den Tragödien getragen worden sind, deren Stoffe der Elisabethaner-Zeit angehören. Der besondere Hinweis Pepys deutet jedoch an, wie sehr solche historische Trachten zu den Ausnahmen gehörten [1]).

Allgemein betrachtet können wir das reine oder teilweise stilisierte Zeitkostüm als vorherrschend annehmen. Die zeitlich gekleidete Schauspielerin des folgenden Jahrhunderts bürgt für diese Annahme.

Neben der Zeitmode treten in den männlichen Rollen Trachten früherer Zeit auf, die aber keine Wiedergabe einer historisch reinen Form bedeuten. Zunächst das antike Kostüm. Es ist erklärlich, daß die Zeit der Klassik dem antiken Kostüm großes Interesse entgegenbrachte, und es ist ebenso verständlich, daß diese Pseudo-Klassik es seiner Urform entfremdete, es stilisierte. Zum erstenmale wird das Vorhandensein des antiken Kostüms bei Pepys erwähnt, der am 8. März 1664 der Aufführung von Heraclius beiwohnte: The garments like Romans very well . . . But at the beginning, at the drawing up of the curtain, there was the finest scene of the Emperor and his people about him, standing in their fixed and different postures in the Roman habits above all, that ever I yet saw at any of the theatres". Die Reinheit der Form dieser „Roman habits" ist zu bezweifeln. Schließt man von James Quin's römischem Kostüm als Coriolanus (Abb. 6) zurück auf die Restaurationszeit, so liegt die Vermutung

---

[1]) „The Duchess of York", sagt Curl, „was so pleased, that . . . but when Queen it is said, she gave her her Coronation Robes to Act Queen Elizabeth in the Earl of Essex" (op. cit., S. 17).

nahe, daß die hier erwähnten Roman habitts eine Stilisierung der antiken Tracht waren, wenn auch das Kostüm bis zu Quin's Zeiten einigen Veränderungen unterlegen haben mag. Es ist nicht anzunehmen, daß seine Entwicklung den Weg von der Echtheit zur Verzerrung gegangen ist, und dazu noch zu einer solch gespreizten Form. Ebenso liegt aber eine andere Vermutung nahe, diejenige, daß neben der stark stilisierten Form eine weit bessere Nachbildung bestanden hat. Diese Annahme gründet sich auf ein überliefertes Kriegskostüm der Antike aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie es auf einem Kupferstich William Hogarth's zu sehen ist [1]). Hier ist eine Form der Kriegstunika als Tragödienkostüm angezeigt ohne jene starke Verzerrtheit des Quin'schen Coriolanus. Aber auf volle Echtheit in seiner Zusammenstellung hat auch dieses Kostüm keinen Anspruch. Es zeigt die Tunika in der Zusammenstellung mit halbhohen, am Saum besetzten Stiefeln, mit Trikot — nackte Beine waren zu jener Zeit noch ein Barbarismus — mit einer großen Allongeperücke, einem übergroßen Federbausch auf dem Helme und einem modernen Degen. Einen echten antiken Kriegshelden hat die Bühne jener Zeit nicht gekannt, er ist äußerlich wie innerlich stark mit seiner Zeit verwandt.

Die römischen Senatoren wurden in Amtsgewänder gekleidet, die die Würde der antiken Toga andeuten sollten. Die Geldsumme, die König Karl für die Aufführung von Catilinas Verschwörung überweisen wollte, war für die Anschaffung von sechzen „scarlett robes" bestimmt [2]). Diese „Robes" stellen ein Amtsgewand dar, und sind daher von den „Roman habitts", die Pepys oben anführt, zu unterscheiden. Jo Haynes, der beliebte Komödiant jener Zeit, betrat, als er ein solches Gewand als römischer Senator (zur Aushilfe) anziehen sollte, in einem

---

[1]) W. Hogarth: Der Jahrmarkt von Southwark.
[2]) Pepys, 11. Dez. 1667.

Scaramouchkostüm (bramabarsierender Feigling der italienischen Komödie) mit der Pfeife im Munde die Bühne, um seinem Mitspieler Hart einen Streich zu spielen [1]). Im Anfang des 18. Jahrhunderts ist ebenfalls eine besondere Senatorentracht bei Addison erwähnt, als er gelegentlich in der vierzehnten Nummer seines Spectator die Wahllosigkeit in der Kleidung der zeitgenössischen Schauspieler rügt: „We have now and than rakes in the habit of Roman senators, and grave polititians in the dress of rakes". Diese „Toga" war ein Kostüm, das dem richterlichen, langen, faltigen Amtsgewand jener Zeit nachgebildet war; so wenigstens erscheint es auf der Illustration zu Addison's Cato, die Barton Booth in dieser Rolle darstellt. Ein geblümter Stoff ist hier zu dieser Amtstracht verarbeitet worden (vgl. Abb. 17, hier ist Thomas Sheridan in demselben Kostüm abgebildet). Diese geblümte „Toga" Catos mag in der Form jenen „scarlett robes" geglichen haben, namentlich wo die Bühne jener Zeit so konventionell in ihrer Kostümierung war. Dieses geblümte Gewand trägt noch Sheridan, wie wir oben sahen, fünfzig Jahre später, und sogar bis in den Anfang der Kemble-Periode hat es sich erhalten; es war eine „stock-robe" der Theatergarderobe geworden.

Diese beiden unechten Bühnenkleider der Antike deuten auf Versuche historischer Kostümierung hin. Es sind Ausnahmen, die neben der Zeitmode getragen wurden. Auf ein betontes Prinzip echter Kostümierung, das sich auf exakt-wissenschaftlicher Forschung aufbaut, können wir aus diesen Ausnahmen nicht schließen [2]).

---

[1]) The Life of the late Famous Comedian, Jo Haynes. London 1701.

[2]) Einer Quelle zweiter Hand zufolge ist auch ein antiker Held im Zeitgewande aufgetreten, ein durchaus möglicher Brauch. Boaden bringt anläßlich der Aufführung von Lee's Rival Queens im Jahre 1794 eine Beschreibung des Betterton'schen Alexander: „When it is remembered that he played the character in the cast court dress and voluminous wig of some noble, and that he must have looked in his habit like King Arthur in Tom Thumb". (Life of John Kemble, Bd. II, S. 149).

In wieweit man die Bühnengestalten der englischen Vorzeit historisch kleidete, ist schwerlich festzustellen. Man darf das Zeitkleid, wie es bei Heinrich V. und seinen Vasallen anzutreffen war, als vorherrschend annehmen. Ein Kostüm trägt Spuren früherer Zeit, es ist dasjenige Falstaffs (Abb. 4). Allerdings gehört es nicht dem frühen 15. Jahrhundert an, in das Shakespeare seinen Falstaff hineinstellte, sondern der Regierungszeit Karls I. Es ist somit ein Kostüm der jüngsten Vergangenheit, das die Überlieferung der Bühne trotz der Schließung der Theater erhalten hatte, und das, wie es kurz vorher als Zeitkleid, jetzt als geschichtlich gewordenes Kostüm für eine bedeutend weiter zurückliegende Zeit verwandt wurde. Dasselbe gilt für das Kleid der Wirtin Falstaffs, Dame Quickly. (Alle übrigen Spieler sind in dem ihrer Rolle entsprechenden Bühnenkostüm der Restaurationszeit passend gekleidet). Über die Aufführung von Shakespeare's Henry VIII. im Jahre 1664 sagt Downes aus: „This play by the Order of Sir William Davenant, was all new Cloathed in proper Habits: the King's was new, all the Lords, the Cardinals, the Bishops, the Docters, Procters, Lawyers, Tip-staves, new Scenes . ."[1]). Odell nimmt an, daß dieses „proper Habit" Heinrichs VIII. dem Kleide nachgebildet gewesen sei, das der König auf dem Gemälde Holbeins trägt, und daß dieses „proper" gleichbedeutend sein könnte mit dem „as we see them painted" von Pepys (bei der Aufführung von Queen Elizabeth's Troubles [2]). Es ist aber kein Beleg vorhanden, der eine solche Vermutung in etwa begründen könnte, denn Pepys, der am 1. Januar 1664 dieses „so much cried-up play" sah, das ihm nicht sonderlich gefiel, berichtet nur von den „shows and processions in it", ohne irgendeine Andeutung auf eine etwaige Nachbildung des Holbein-Porträts zu machen, das er oft genug gesehen hatte.

---

[1]) Downes, op. cit., S. 24.
[2]) Odell, op. cit. I, S. 208, vergl. oben S. 19.

Diese Vermutung Odell's mag sich gründen auf das Titelbild dieser Tragödie in Rowe's Shakespeare-Ausgabe aus dem Jahre 1709, auf dem der König in jenem echten Kostüm neben seinem Kardinal steht [1]). Doch der Unterschied in der Kleidung, die der Kardinal auf jener Illustration trägt, und derjenigen, in der der Schauspieler Harris, der seinerzeit die Rolle des Wolsey spielte, abgebildet ist (Abb. 5), spricht gegen eine solche Vermutung. Der spätere Wolsey Van der Gucht's ist echter als der des Schauspielers Harris, wenn man beide Bilder mit den Wolsey-Gemälden in Hampton-Court vergleicht. Harris trägt eine andere Kopfbedeckung als die echte, enganliegende Wolsey-Kappe, ferner ziert ein weißer Spitzenkragen der Zeitmode den roten Ueberwurf, und vor allem steht die Allongeperücke im Widerspruch zur Echtheit. Alles das hat Van der Gucht korrigiert. Ein Rückschluß von dem echten Kostüm, in dem der Illustrator Heinrich VIII. darstellt, auf dasjenige dieser früheren Aufführungen ist daher mit Bedacht zu machen. Die Möglichkeit einer annähernd oder vollständig echten Nachbildung bestand natürlich durchaus, da das Holbein-Porträt der Zeit nur allzu bekannt war.

Dryden spricht in seinem Prolog zur Indian Queen von „our naked Indians", aber wir dürfen eine realistische Darstellung dieser „barbarisch" anmutenden, halbnackten Bronzegestalten bezweifeln. Dieses „naked" mag als schmückendes Beiwort gelten oder sich im Höchstfalle auf die kleinen munteren Mohrenknaben der Zempoalla beziehen [2]).

---

[1]) Odell will es jedoch dem Kostümkundigen überlassen, an Hand des Harris-Porträts diese Frage zu entscheiden.

[2]) Bisweilen spricht Dyden in seinen Bühnenanweisungen von „a rich African habit", „a Moorish mantle" und „a habit of a Mulatta", die auf kleine ethnographische Unterscheidungen hindeuten. Ebenso spricht eine Verfügung des Lord Chamberlain von „a variety of cloathes, foreign habits . . ." (Nach J. Nolde, Die Bühnenanweisungen in John Dydens Dramen. Münster 1927, Dissert.; S. 50)

Abb. 4. Die Bühne des Red Bull Theaters, 1663.

Abb. 5.
Joseph Harris als Cardinal Wolsey.

Das ist alles, was die Überlieferung uns erhalten hat. Nur mit wenigen, mehr oder minder kräftigen Pinselstrichen konnte das Kostümbild der Tragödie jener Zeit wiedergegeben werden, so daß wenig an scharf umrissenen Einzelheiten darin enthalten, manches nur schwach angedeutet, und vieles dunkel geblieben ist. Einen allgemeinen Eindruck jedoch kann das Bild offenbaren. Mit Sicherheit steht fest, daß in dem uneinheitlichen Bild der Bühne die Zeitmode den ersten Rang einnahm.

Dieses im Vordergrund stehende Zeitkleid, mit ihm die wohl mehr oder minder stilisierten Kostüme der Antike und andere, möglicherweise vorhandene Phantasietrachten, waren im Grunde die passendsten Bühnenkostüme für das damalige Drama. Wie die antiken Helden innerlich zurechtgestutztes Römertum waren, wie jeder fremdländische Held jenen heroischen Modegeist der Zeit in sich trug, so konnte nichts passender seine Gestalt schmücken als ein stilisiertes Kostüm oder das Kleid der Zeit. Fügten sich diese Kostüme nicht auch passend in den Rahmen der Gesamtdarstellung ein? Stimmten sie nicht gut überein mit der abgemessenen Feierlichkeit der „heroic couplets" und mit der Art, wie diese „heroic couplets" auf der Bühne vorgetragen wurden? Die klassizistische Schauspielkunst, die eine rhetorisch-wuchtige Deklamation mit abgemessener, ruhiger Bewegung verband, trug diese „couplets" der heroischen Dramen mit feierlicher Würde, mit beherrschter Leidenschaft vor. Diesem klassizistischen Stil, diesen abgemessenen Bewegungen entspricht vollständig die Würde betonende Allongeperücke, die reiche Samt- und Seidenfülle der Damenmode, der schwere Brokat der männlichen Kleidung und die hohen Stöckelschuhe. Dazu noch bewegten sich diese Gestalten vor einer Szenerie, die keinen Anspruch auf historische oder ethnographische Echtheit erhob. Dieselben Szenenbilder sind immer wieder auf der Bühne anzutreffen, welches Land oder welche Vorzeit sie auch immer darzustellen haben. Man füge in diese stereo-

typen Szenenbilder die von oben herabhängenden Kerzenleuchter ein, die eine Grotte, einen Wald oder ein fernes Meer ebenso beleuchten wie einen Krönungssaal und ein Boudoir. Gesellte sich nicht auch vor allem der auf beiden Seiten der Bühne sitzende Zuschauer im Zeitkleide, schwätzend und haarkämmend, passend in die Irrealität des Gesamtbildes ein, sodaß man vor dem römischen Senat, vor den Regionen des Mohrenlandes oder vor einer Grotte im fernen Osten die Gallants and Beaux, in der Hand die Tabaksdose, seitlich sitzen sah.

Das ganze Bühnenbild war, vom modernen Blickpunkt betrachtet, eine große Irrealität, in die das Bühnenkostüm sich passend einfügte. Es war ein Bild, das von einem Zeitgeist geschaffen wurde, der in seiner historisch uninteressierten, wenig kritischen Einstellung den Gegenpol zu dem historisch-interessierten und kritisch prüfenden Zeitgeist der Romantik des frühen 19. Jahrhunderts bildet, der auf ein realistisches Bühnenbild Wert legt. Die folgende Periode wirkt noch ganz im Geiste der bisher geschilderten Zeit weiter.

II. Kapitel.

Die Cibber-Quin-Periode [1]

1700—1741.

Die allgemeine Geschmacksrichtung dieser Zeit verfolgt dieselben Tendenzen. Dieselbe Schaulustigkeit, die-

---

[1]) Diese Zeit trägt gewöhnlich den Namen „Cibber-Periode". Da aber der Name James Quins bezeichnend ist für die Art des Theaterkostüms, und er als Repräsentant der damaligen Schauspielkunst anzusehen ist, sei sie hier auch mit seinem Namen bezeichnet. Mit dem Auftreten Garricks (1741) schließt diese Periode.

selbe Freude am Glanz, die noch betonter wird, tritt zutage und je mehr man sich von der eigentlichen, frühen, Restaurationszeit entfernt, nimmt das äußere Wirkungsmittel der immer weiter ausgebauten Szenerie, des Kostüms, der von Frankreich und Italien herübergeholten Maschinerie, der „pageants" an Wichtigkeit für das Auge des Zuschauers zu. Die italienische Oper, die um 1705 die englische Opera abgelöst hatte, war Mittelpunkt des Interesses geworden; sie kam dem Geschmack der Zeit mit ihrer Stilisierungskunst, mit ihrem Charakter des Exotisch-Interessanten, mit ihrer Prachtentfaltung, ihren Sängern und Tänzern entgegen. Sensation auf der Bühne und im Zauschauerraum. [1])

Der elegant herausgeputzte Darsteller war in noch stärkerem Maße Mittel geworden, den dramatischen Vorstellungen zum Erfolge zu verhelfen; diese Veräußerlichung trug nicht wenig zum Verfall des literarischen Dramas bei. Steele klagt sein Dramatikerleid in einem Prolog zu Vanbrugh's Mistake (1705 aufgeführt):

„The first dramatic rule is, have good Cloath's
To charme the gay Spectator's gentle Breast.
In Lace and Feather Tragedy 's express'd
And Heroes die unpity'd if ill-dress'd . . ."

Diese Hauptregel der dramatischen Darstellung kritisiert Addison in der 42. Nummer des Spectator, wo er feststellt, daß der Schneider und Maler oft mehr zum Erfolg einer Tragödie beitrage als der Dichter. „Scenes affect ordinary minds as much as speeches; and our actors are very sensible that a well-dressed play has sometimes brought them as full audiences, as a well written one". Später, im Jahre 1727, übt Swift in einem Epilog zu einer Benefit-Vorstellung für die Weber Irlands dieselbe Kritik:

---

[1]) Über Publikum f. A. Nicoll, E. Eightheenth Century-Drama, 1700—1750. Cambridge 1926, S. 8 ff.

„And to your knowledge, there is often less in
The Poet's wit, than in the Players' Dressing [1]),

nachdem er vorher Bezug genommen hatte auf die engen Beziehungen von Weber und Schauspieler. Pope's beißenden Spott nicht zu vergessen, mit dem er das „many headed monster of the pit" überschüttet, das nicht genug bekommen kann an „pageants on peagants", an „Peers, heralds, bishops, ermines, gold and lawn", und daß bei diesem Anblick begeistert aufjubelt.

„Loud as the wolves, on Orca's stormy steep,
Howl to the roarings of the northern deep:
Such is the shout, the long applauding note,
At Quin's high plume, or Oldfield's petticoat;
Or, when from court a birth-day suit bestow'd,
Sinks the lost actor in the tawdry load.
Booth enters — hark! the universal peal!
But has he spoken? — Not a syllable. —
What shook the stage, and made the people stare? —
Cato's long wig, flow'r'd gown, and lacquer'd
chair" [2]).

Die gesunde Kritik der Zeit wendet sich schon früh gegen diese primitiven, äußeren Mittel, mit denen man den Darsteller zum Heroen stempelte. Addison beschreibt die Wirkung, die ein solcher mit einem Federbusch überladener Held auf den gesund urteilenden, gebildeten Teil der Zuschauer macht: „The ordinary method of making a hero is to clap a huge plume of feathers upon his head, which rises so very high, that there is often a greater length from his chin to the top of his head, than to the sole of his foot. One would believe that we thought a great man and a tall man the same thing. This very much embarasses the actor, who is forced to hold his neck extremely stiff

---

[1]) Miscellanies by Dr. Swift etc., IV, S. 201.
[1]) Pope: Second Book of Horace, Ep. I, Zeile 328—337.

and steady all the while he speaks; and notwithstanding any anxieties which he pretends for his mistress, his country, or his friends, one may see by his action, that his greatest care and concern is to keep the plume of feathers from falling off his head. For my own part, when I see a man uttering his complaints under such a mountain of feathers, I am apt to look upon him rather as an unfortunate lunatic than a distressed hero. As these superfluous ornaments upon the head make a great man . . ." [1]) Eine andere kritische Stimme spricht später von demselben dramatischen „Kunstgriff": „Tragedy borrows vast Advantages from the Additional Ornaments of Feathers and high Heels . . . Two foot and a Half of Plume and Buskin must go a great Length in giving an Audience a just Nation of a Hero" [2]). Booth trug als Geist in Hamlet auf seinem Helme jenen Federbusch, als er in seiner Ritterrüstung auf Stoffschuhen die Bühne betrat.

Neben diesem Würde verleihenden Requisit verwendete man ein anderes Mittel zur Erhöhung des Eindrucks. Es war die technische Methode, nach Addison, Helden und Heldinnen Würde zu verleihen, dadurch, daß man sie mit Hellebarden und Streitäxten versah, und ihnen zwei oder drei Kulissenschieber als gesamtes Corps der Leibwache beigab [3]). Ralph's Notiz aus den späteren Jahren kann hier angeschlossen werden: „What is a Tyrant without his Guards? Or a Princess without her Maids of Honour? a General without a Troop of Officers?" [4])

Diese Heldencharakterisierung mit Hilfe äußerer Mittel tritt bei näherer Betrachtung noch stärker vor Augen.

Die beiden oben erwähnten Arten des antiken Kostüms sind uns schon andeutungsweise bekannt. Barton Booth

---

[1]) Spectator Nr. 42.

[2]) J. Ralph: Taste of the Town, or a Guide to all Public Diversions, London 1731.

[3]) Spectator Nr. 42.

[4]) Ralph, op. cit.

als Cato auf dem „Lacquerd Chair" mit der langen Perücke und dem geblümten Senatorengewande (vgl. Abb. 17) und Quin's Coriolanus. Quin steht gewissermaßen in kurzem Reifrock da (Abb. 6). Unter dieser stark veränderten Kriegstunika mit dem unproportional zierlichen Degengehänge und Degen, lugt die Kniehose der Zeit hervor; die halbhohen „buskins" umschließen die strumpfbedeckten Waden. Auf dem Kopfe die große Lockenwolke und auf ihr der Phantasiehelm mit dem bekannten Federbusch. Das Ganze ergibt eine Pyramidenform, die etwas Schwerfälliges zur Schau trägt, ohne daß die Gestalt heroisch wirkt. Die reine Linie, die in der Urform der römischen Kriegsrüstung, der Körperform harmonisch angepaßt, enthalten ist, ist hier zu einer starren, aufgespreizten Karikatur verzerrt worden. Die ganze Haltung Quin's hat etwas stark Gekünsteltes. Hogarth versucht, diesen Gegensatz der beiden Formen in seiner „Analyse der Schönheit", Blatt 1 [1]) wiederzugeben, an Hand einer Gegenüberstellung der Tracht Quin's als Caesar und einer Statue des römischen Imperators. Auf diesem Stich tritt vor allen Dingen die starke Linienveränderung hervor, die die Perücke der ganzen Körperform verleiht [2]).

Unter den historischen Engländern hat sich Falstaff gegenüber der früheren Zeit verändert. Quin's Hut, die Halskrause, das Wams, die weite, lose Pluderhose, die herabhängenden weiten Stiefelschäfte, das Schwert bilden eine Einheit, die in die Elisabethanerzeit gehört (Abb. 7). Nur die Lockenperücke wirkt störend, die auf der zweiten Abbildung (Abb. 8) fehlt. Alle übrigen Darsteller dieser Szene der Rekrutenaushebung deuten ziemlich realistisch in Haartracht und Kostüm auf die späte Tudorzeit zurück; das ganze Bild zeigt in seiner Einheitlich-

[1]) 1753.

[2]) Beſſer wäre die Verzerrtheit der Quin'ſchen „Tunika" hervorgehoben worden, wenn Hogarth ſie der römiſchen Kriegstracht gegenübergeſtellt hätte.

keit eine stark realistische, wenn auch historisch-unrichtige Darstellung. Hier ist die Mode der Entstehungszeit des Dramas als pseudohistorisches Kostüm verwandt worden, und dieses Gemälde ist mit dem Hogarth'schen Richard III. (Abb. 13) das erste verläßliche Dokument der später hervortretenden Methode, die Gestalten der englischen Vorzeit im Elisabethaner-Kostüm zu spielen. Es ist in Pope's Satire, von der oben einige Verse angegeben waren, erwähnt, daß Cibber die Rüstung eines früheren englischen Königs aus dem Tower entliehen hat, um den Krönungszug Heinrichs VIII. darin vorzuführen:

„Pageant on Pageant, in long order drawn
Peers, heralds, bishops, ermine, gold and lawn;
The Champion too! And to complete the jest,
Old Edward's armour beams on Cibber's breast".

Pope kommentiert in einer Anmerkung diesen Vers: „The Coronation of Henry VIII. and Queen Anne Boleyn, in which the playhouses vied with each other to represent all the pomp of a coronation. In this noble contention, the armour of one of the Kings of England was borrowed from the Tower to dress the Champion" [1]). Man will sich an Sensationen überbieten und bringt das, was als historisch Neuartiges und somit als wirkungsvoll erscheint, auf die Bühne. So wählten Quin und Mills als Pierre in Venice Preserved weiße Hüte, [2]) da es ihnen scheinbar bekannt war, daß venezianisches Militär weiße Uniformen trug.

In dem bis jetzt behandelten Material hat sich nichts als wirklich historisch erwiesen, ebensowenig in den antiken Formen wie in der englischen Tradition. Etwas ist deutlich hervorgetreten: die Verwendung der Elisabethaner-Mode für die englische Vorzeit [3]).

---

[1]) Pope's Anm. zu Vers 316/19.

[2]) Cooke, Memoirs of Ch. Macklin, S. 377.

[3]) In der weiter unten angeführten Bemerkung des Dramatikers A. Hill ist ebenfalls von den „Trunk-Breeches" eines englischen Monarchen die Rede.

Einige Einzelheiten und Andeutungen über allgemeine Garderobeverhältnisse sind in Steele's satirischem Inventory im Tatler vom 16. Juli 1709 enthalten. Dort sind aufgeführt:

„An Imperial Mantle made for Cyrus the Great, and worn by Julius Caesar, Bajazet, King Henry VIII., and Signor Valentini . . .

The Imperial Robes of Xerxes, never worn but once.

The Wiskers of a Turkish Bassa.

The Complexion of a Murderer in a Band-box: consisting of a large Piece of burnt Cork, and a Coalblack Peruke". (Die schwarze Perücke war schon zur Zeit Karls I. für diese Zwecke verwandt worden) [1]).

„A Suit of Clothes for a Ghost, viz. a bloody Shirt [2]), a Doublet curiously pink'd and a Coat with Three Great Eyelet-Holes upon the Breast.

A Plume of Feathers never used by Oedipus and the Earl of Essex.

There are also Swords, Halberts, Sheep-Hooks, Cardinals Hats, Turbans, Drums . . ."

Diese Inventaraufnahme für eine Scheinauktion enthält, obwohl sie mit stark spöttischem Lächeln geschrieben ist und manches übertrieben haben mag, viel Wahres und zeigt eine Handhabung des Kostüms an, die nur auf äußere Wirkung bedacht ist und Mischungen und Widersprüche hervorbringt: eine gewisse Wahllosigkeit. Man kostümiert

---

[1]) „Pray (ſagte König Karl II. in der Loge zu ſeinem Gefolge), what is the meaning that we never see a rogue in a play, but, odsfish! they always clap him on a black Perriwig, when it is well known one of the greatest rogues in England always wears a fair one!" (R. W. Lowe, Thomas Betterton, IV. Kap., S. 95).

[2]) „But there is nothing which delights and terrifies our English theatre so much as a ghost, especially when he appears in a bloody shirt" (Spectator Nr. 44).

Abb. 6. James Quin als Coriolanus.

Abb. 7. James Quin als Falstaff.

ch nach keinem festen, die Realität betonenden Grundätzen [1]).

Die Schauspielerin ist in ihrer Bühnenkleidung konservativ, das heißt, konservativ in dem Brauche, das Zeitkostüm r historische Rollen zu verwenden, das sich natürlich er Mode entsprechend veränderte. Etwa um 1710 kam er Reifrock auf, um erst im späten 18. Jahrhundert einer euen Mode zu weichen. Dieses elegante, oft durch Anängsel entstellte Rokokokleid reizte mit der großen Fläche eines oft zierlich, oft übermäßig ausgebogenen Rockes azu, es mit allen möglichen Stilisierungen, Blumen und rapierungen zu versehen.

Volumnia und Virgilia flehen Coriolanus in dem dunkeln Gewande der Tagesmode an, in der Hand das Taschentuch, ein nicht fortzudenkendes Requisit der Tragödie, ie der Fächer das der Komödie war (Abb. 6) [1]). Eine childerung Addison's gibt einen Einblick in das unnatürche Spiel mancher Tragödin, das hervorgerufen wird durch ie Sorgfalt, die auf die richtige Anordnung und Prachtentfaltung", im wahrsten Sinne des Wortes, gelegt wurde: ... a princess generally receives her grandeur from those dditional incumbrances that fall into her tail; I mean the oad sweeping train that follows her in all her motions, nd finds constant employment for a boy who stands beind her to open and spread it to advantage. I do not now how others are affected at this sight but I must con-

[1]) „We have now and then rakes in the habit of Roman senators, d grave polititians in the dress of rakes. The misfortune of the thing that people dress themselves in what they have a mind to be, and ot what they are fit for". (Spectator Nr. 14).

[2]) „For the moving of pity our principle machine is the handkerief: and indeed, in our common tragedies, we should not know very ten that the persons are in distress by anything they say, if they did ot from time to time apply their handkerchief to their eyes. Far be from me to think of banishing this instrument of sorrow from the age: I know a tragedy could not subsist without it: all that I would ntend for, is, to keep it from being misapplied. In a word, I would ve the actor's tongue sympathize with his eyes" (Spectator Nr. 44).

fess my eyes are wholly taken up with the page's part; and as for the queen I am not so attentive to any thing she speaks as to the right adjusting of her train, lest it should chance to trip up her heels, or incommode her as she walks to and fro upon the stage. It is, in my opinion a very odd spectacle to see a queen venting her passion in a disordered motion, and a little boy taking care all the while that the do not ruffle the tail of her gown. The parts that they two persons act on the stage at the same time are very different: the princess is afraid lest she should incur the displeasure of the king her father, or lose the hero her lover, whilst her attendant is only concerned lest she should entangle her feet in her petticoat". [1])

Nur wenig ist uns von der weiblichen Bühnenkleidung dieser Zeit überliefert. Eine genaue Wiedergabe aber ist in der folgenden Zeit auf Grund stärkerer Überlieferung möglich, sodaß durch einen Rückschluß das bisher Geschilderte ergänzt werden kann. Die folgende Generation wird uns zeigen, daß ihre Vorgängerin nur (wenige Ausnahmen sind möglich) das Zeitkleid getragen hat.

Oft genug hat die Garderobe wie in der Restaurationszeit unter dem Mangel an Geldmitteln leiden müssen, den die großen Ausgaben für eine reichlich angewandte Maschinerie hervorriefen. Diese Geldnot machte sich vor allem in der Kleidung der Nebenpersonen bemerkbar; ein Übelstand, gegen den sich Mist's Weekly Journal vom 2. Februar 1723 wendet: „When we come to consider the Decoration of the Stage at present, we shall sometimes find it Magnificent and well ordered. In this I include the Habits of the Charakters or Persons of the Drama, in which the Propriety is not near so well observ'd as in the Scenery; for we shall often see a shabby King, surroundet by a Party of his Guards, every man of which belongs to the ragged Regiment. One would think that the Managers of

[1]) Spectator Nr. 42.

the Theatre were Republicans in their Principles, and that they did this on Purpose to bring Monarchy into Contempt; for 'tis certain, that Duncan, King of Scotland, has not had a new Habit for this last Century; and the mighty Julius Caesar, first Emperor of Rome, appears as ragged as a Colt, and many other Monarchs I could name that are no better dress'd, than Heathen Philosophers; the Reason is that you'll find those parts are not play'd by any of the three Managers; and it is their awkward Vanity to appear fine themselves, tho' never so much out of Charakter; so that when you go to see a Play there, in new habits, it is not the King, the Prince, or the General, but C- or B- you are to see well dress'd." [1])

Dieselben Zustände erwähnt der Prompter am 24. Januar 1735: „When a King of England has honour'd the Stage, with his whole Court, in full Splendor, about him, I'd have undertaken to purchase the Cloaths of all his Nobility for the Value of Five Pounds." [2]) Es ist der Bühnenstar, der Champion, der die Bühne mit seinem „vollen Glanze" füllt und alles andere überstrahlen will. [2])

Van der Gucht's Illustrationen zu Rowe's Shakespeare-Ausgabe 1709.

Diese Illustrationen sind mit Vorsicht als Dokument für das Bühnenkostüm anzuführen, wenn sie auch in enger Berührung mit der Bühne entstanden sein mögen. So erscheint es wenigstens auf dem Titelbild zu Hamlet (Abb. 9), das im wesentlichen mit dem obigen Gemälde (Abb. 1) übereinstimmt. Dasselbe mag für die Falstaff-Szene (Abb. 10) und manche andere Titelbilder gelten. In

[1]) zit. aus Odell, op. cit., Bd. I, S. 324 und 325.

[2]) Die auf eine Reformation des Bühnenkoſtüms hinzielenden Verſuche des Dramatikers Aaron Hill und der in London gaſtierenden Mlle. Salié ſind weiter unten in dem Kapitel über die Entwicklung des Prinzips der Koſtümtreue behandelt. Es ſind einmalige Verſuche geweſen, die keinen Einfluß auf das Bühnenbild ausgeübt haben.

vielen Fällen aber haben die kostümhistorischen Kenntnisse und die Phantasie Van der Gucht's das Kostüm verändert. Wie schon erwähnt, ist sein Wolsey stark verbessert gegenüber demjenigen, den das Harrisporträt zeigt. Auf den Titelbildern zu Antonius and Cleopatra, Titus Andronicus, Cimbelyne und anderen gibt er antike Frauengewänder wieder, die auf der Bühne nicht getragen wurden. Cressida hingegen trägt das Zeitkleid. Die Illustrationen widersprechen sich. Nur da, wo er die Personen im Zeitkleide abbildet, kann man mit Sicherheit auf Übereinstimmung mit der Theatergarderobe schließen. So zum Beispiel in der Macbeth- und Lear-Szene (Abb. 11 und 12).

Die Frühzeit des 18. Jahrhunderts hat sich in der Wahl ihres Bühnenkostüms als eine Fortsetzung der Restaurationsepoche erwiesen. Dasselbe gilt für die Szenerie. Aber ist nicht doch der Glanz des Gesamtbildes etwas blasser geworden, zeigt sich nicht eine größere Uneinheitlichkeit? Hat nicht das Einzelkostüm (vor allem in den männlichen Rollen) an wirklicher Eleganz, an Schönheitswert verloren? Man bedenke, daß die Theater der frühen, eigentlichen Restaurationszeit sehr eng mit dem exklusiven Hofkreise verbunden, daß sie im Grunde die Salontheater der vornehmen Welt waren. [1]) Den Ansprüchen dieses intimen Hofkreises entspricht eine vornehme Saloneleganz. Die Bühne mußte Schritt halten mit der Prunkentfaltung der Höflinge und Hofdamen. Seit der Revolution von 1688 vollzieht sich eine allmähliche Veränderung. Die Zahl der Theaterbesucher wird durch das eindringende Bürgertum größer und größer. Die Vorherrschaft des Hofadels schwin-

[1]) Der Bürger hielt sich möglichst von dem seinen Puritanersitten fremden Theater fern. Eine Ausnahme bildete die Weihnachtszeit. Pepys schreibt am 1. Jan. 1662: „The house was full of citizens, and so less pleasant".

Abb. 9. Titelbild zu Hamlet in Rowe's Shakespeare-Ausgabe. 1709.

Abb. 10. Titelbild zu Henry the Fourth, erster Teil, in Rowe's Shakespeare Ausgabe. 1709.

det. Eine größere Sensationslust macht sich bemerkbar, die sensationellen „pageants“ treten stärker in den Vordergrund. Man muß immer wieder Neues bieten und dadurch zu gröberen Wirkungsmitteln greifen, sodaß Flitter und unechter Putz das frühere kostbare Gewand ersetzt haben mögen, namentlich wo die Theater ärmer geworden waren. Das geblümte Gewand Catos ersetzt die „scarlet robes“ der Senatoren in Catiline's Conspiracy. Ein anderes Moment tritt noch hinzu. Der alte klassizistische Schauspielstil eines Betterton, der Barton Booth und später, lange nach der Reform eines Macklin und Garrick, noch Quin und Ryan zu eigen war, hatte trotz dieser drei großen Künstler an lebendiger Kraft verloren. Früher standen neben Betterton ein Harris, Hart, Kynaston, Mohun und andere, die dem Meister in ihrer Kunst fast gleichkamen, jetzt aber ist die Zeit ärmer geworden an großen Darstellern. Die Masse der Spieler neigt zum Dilettantismus. Der alte Stil wurde künstlerisch wertloser, rein deklamatorisch, ohne tieferes dramatisches Miterleben, er erstarrte unter der Form von tönendem Redeschwall und singender Sprechweise, posierenden Gebärden; eine Art Spielkunst, die mehr die Äußerlichkeit als den Inhalt der Tragödie betonte. Sind diese Verfallserscheinungen, dieser Dilattantismus der Masse der Spieler nicht auch Momente, die darauf schließen lassen, daß das gröbere Wirkungsmittel stärker in den Vordergrund tritt, daß eine dilettantenhafte Wahllosigkeit in der Kostümierung die wirkliche Eleganz früherer Zeit zerstört hat?

Quin's Coriolanus-Kostüm könnte man als ein Erzeugnis der letzten Stufe einer Entwicklung hinstellen, die von der Kunst einer eleganten Stilisierung zu einer starre, verzerrte Formen schaffenden Künstelei herabsinkt. Die Kunst mußte sich Neuem zuwenden, weil auf dem bisher eingeschlagenen Wege eine Weiterentwicklung nicht möglich war.

III. Abschnitt.

Das Zeitalter Garricks
1741—1776.

Die Garrick-Periode bringt manche Veränderung. Am 19. Oktober 1741 tritt David Garrick (1717—1779) als Richard III. in Goodman's Field Theater auf und bringt mit einem Schlage neues Leben in die Schauspielkunst. Er offenbart einen neuen Stil, der sein Hauptinteresse auf natürliches, psychologisch ausgefeiltes, innerlich erlebtes Spiel, auf eine dem Leben abgelauschte, lebendige Sprechweise legt. Neben ihm geht Charles Macklin (1697(?)—1797) denselben Weg. Beide führen ihre gesunden Prinzipien gegenüber der noch bestehenden alten Schule durch, die aber bald den Vorrang an die neue Generation abtreten muß. Und so wie die älteren Schauspieler, die vom Althergebrachten nicht abließen, als angesehene Bühnenkräfte neben der jungen Generation auftraten, befindet sich auf der Bühne naturgemäß ein Nebeneinander alter und neuer Kleider, alter und neuer Bräuche.

Mit Quin und Ryan leben noch die althergebrachten Kostüme. Tate Wilkinson sah Quin noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Rolle des jungen Chamont: „He was equipped in a long, grisly, half-powdered-perriwig, hanging low down on each side the breast and down the back, heavy scarlet coat and waistcoat trimmed with broad gold lace, black velvet breeches, a black silk neckcloath, black stockings, a pair of square-toed shoes, with an old fashion pair of stone buckles; — and the youthful, the fiery Chamont adorned himself with a pair of stiff high-top'd white gloves, with a broad old scollop'd laced hat, which when taken off the head and having pressed the old wig . . . ." [1] (Aus der Tagesmode war die große Allongeperücke schon lange verschwunden.) Cumberland

[1] Tate Wilkinson, Memoirs of his own Life. IV. S. 81.

eschreibt seine altmodische Aufmachung als Horatio in owe's Fair Penitent, wo er mit einem grünen Samtck, an den Säumen bestickt, in einer ungeheuren, ausgeopften Perücke (full-bottomed perriwig) auf dem Kopfe, ufgerollten Strümpfen, breitschnabeligen Schuhen mit hohen bsätzen auftrat. [1]) Er spielte den jungen Bevil in teele's Conscious Lovers in demselben Kostüm, dem er den Old Bachelor darstellte. [2]) Ryan, der otz aller Mängel in seiner Stimme, in seinem Benehmen nd seiner Kleidung noch lange geachtet auf der Bühne and, ritt noch seine alten Steckenpferde: „Er war der stige und starke Polydore mit einem roten Gesicht nd einer wahrlich schrecklichen Stimme . . . Er hatte auch chlechtes Benehmen und war nicht so gut gekleiet wie Quin's Chamont, jedoch in derselben außerewöhnlichen Art.“ [3]) Ryan hatte eine besondere Vorliebe r rote Strümpfe, und so findet man den Knopfdrechsler tephen, der sich oft mit Erfolg in der Schauspielkunst ersuchte, seinem Meister Ryan folgend, in der Rolle des olydore (1749) mit einer großen Allongeperücke und ten Strümpfen angetan, obgleich die rote Farbe schon nge aus der Tagesmode verschwunden war. Die Zuchauer verließen wenig befriedigt das Theater, weil sie iesen jungen, ausgelassenen Freigeist in solch unpassener Kleidung gesehen hatten. [4])

In der Kleidung dieser Repräsentanten der alten Zeit nd ihrer Anhänger findet sich ein Restbestand alten Bühenbrauchs; es war ein Festhalten der alten Generation am ertraut gewordenen Kostüm.

Und die junge Generation? Sie ging bis auf wenige usnahmen die alten Wege weiter, mit dem Unterschiede

---

[1]) Mantzius: A History of theatrical Art. Translation by L. v. Cossel, . S. 392.

[2]) Parry: Memoirs of Charles Macklin, S. 44.

[3]) T. Wilkinson, op. cit. IV. S. 77.

[4]) Kirkman, Memoirs of Charles Macklin, I, S. 331.

natürlich, daß ihr Gewand nicht ganz so altväterisch war. Sie war mit der Mode fortgeschritten, verfuhr aber mit ihr in derselben Weise. Der Schauspieler Mossop bot nach den Worten Sheridan's „a most coxcombly appearance", als er im Jahre 1750 Richard III. in einem „dress of white satin, puckered" spielte. [1]) Derselbe Mossop trat 1758 als Kardinal Wolsey in Edinburgh in einer merkwürdigen Tracht auf: „He was dressed in a shape, as it was technically called, of the stiffest order; decorated with gilt leather upon a black ground, black stockings, black gloves, and a powdered perriwig . . ." [2]) Wilkinson erzählt von Mossops eigenartigem Kostüm, das er als Othello im Jahre 1762 in Dublin getragen hat: „I sat the evening of Mossop's benefit in a upper box, where a lady, who sat next me, explained on Mossop's first appearance, with an archness and humour particular to that nation: 'Oh, faith, Mossop has got two eyes in his belly!" This shrewd remark was occasioned by his wearing a heavy embossed shape (fit for Brutus or Cato), a dragon's face on the breast, with two large red stones for the eyes, his face and the wig being black, conveyed exactly what the lady had so ironically expressed" [3]). Der große, doch nicht geniale Rivale Garrick's Spranger Barry trägt als einfacher schottischer Hirt in Home's Douglas (1757) ein reiches Kostüm aus weißem Atlas [4]).

Wenn man Wilkinson's ehrliche und zuverlässige Berichte hinzufügt, die er über sein Auftreten als Fine Gentleman in Lethe mit einer gewissen Ironie in fortgeschrittener Zeit schrieb (1790), (sie beziehen sich zwar in der Hauptsache auf diese Farcenvorstellung, werfen aber doch genügend Licht auf die Verhältnisse in der Tragödie), so

---

[1]) Parry, op. cit., S. 115.
[2]) Dibdin, Annals of the Edinburgh Stage, S. 95.
[3]) Wilkinson, op. cit. III, S. 81.
[4]) Wyndham, Annals of Covent Garden, S. 128.

erhält man einen Eindruck von der Freiheit, mit der jeder Spieler sich sein Gewand wählen durfte. Es fehlte wie früher die ordnende Hand einer geschulten Bühnenleitung, die dem einzelnen Spieler ein seiner Rolle entsprechendes Kostüm vorschrieb. Wilkinson mußte sich ein Gewand für ein Auftreten als Fine Gentleman beschaffen (1756/57): „However, advertised for it I was, and away went Shuter and myself to Monmouth Street, where for two guineas, I was equipped with the loan of a heavy, rich, glaring, spangled, embroidered velvet suit of clothes, and in this full dress, fit for the King in Hamlet, with my hair in papers, did I advance . . ." [1]) Bei einem späteren Auftreten in derselben Rolle entwirft er ein genaueres Bild: „A dress was to seek; for Bencraft and Costollo would not pay so extravagantly as Shuter had, for the hire of the grand velvet suit; therefore the wardrobe of the theatre was to furnish me; but all the decent modern clothes were appropriated to the principle actors; and on inspecting the grand repository, Mr. Whitfield the wardrobe-keeper, produced a very short old suit of clothes, with a black velvet ground and broad gold flowers, as dingy as the twenty four letters on a piece of gilded gingerbread — this apparel had not been brought to light since the first year Garrick played Lothario, at that theatre in 1746, when Quin acted Horatio . . . . The suit being Garrick's, I with eagerness snatched at it. Bedecked in that fable array, for the modern fine gentleman, and to make the appearance complete, I added an old red surtout, trimmed with a dirty white fur, and a deep scinned cape of the same hue, honoured by old Giffard, I was informed at Lincoln's Inn-Theatre, to exhibit King Lear in it . . . ." [2]) Sein Auftreten wurde mit großem Gelächter begrüßt.

Wie stellt sich der große Reformator der Schauspiel-

---

[1]) Wilkinson, op. cit. S. 112.

[2]) Wilkinson, op. cit. I. S. 115.

kunst und der gleichgesinnte Charles Macklin zu diesem bunten Durcheinander? Diese Frage soll erst später beantwortet werden, weil eine Betrachtung der einzelnen Kostümarten ihrer Beantwortung vorausgehen soll.

Jetzt fließen gegenüber der früheren Zeit die Quellen schon reichlicher, sodaß das Bild klarer als früher gezeichnet werden kann, und verschiedene Arten der Bühnenkleidung zu unterscheiden sind: das Kostüm der englischen Vorzeit, das antike, das sogenannte „östliche", dasjenige eines Othello, Hamlet, Macbeth, Romeo. (Wir sehen in diesem Kapitel noch vollständig von der sich anbahnenden Reform ab, die im nächsten Kapitel behandelt wird. Diese beiden Abschnitte sind also eng miteinander verbunden, sie ergänzen sich gegenseitig.)

Das Koſtüm der engliſchen Vorzeit:

Die beiden Bilder, die Garrick als Richard III. darstellen, stehen in einem merkwürdigen Gegensatz zueinander. Das eine (vgl. Abb. 14; in demselben Kostüm trat Garrick auf, nur daß sein Mantel mit Hermelin verbrämt war), in Sayer's Bildersammlung enthalten, datiert als Druck aus dem Jahre 1771; das andere (Abb. 13) wurde von William Hogarth im Jahre 1746 gemalt und gestochen. Abbildung 14 stellt ein Phantasiekostüm dar, Hogarth's Garrick trägt eine echte Elisabethaner-Tracht. Man kann sich schlecht denken, daß hier eine Rückentwicklung zum geschmacklosen fancy-dress stattgefunden hat. Sayer's Abbildungen stellen einen Sammeldruck zerstreuter Bilder dar, in den auch Garrick's Richard III. eingefügt worden ist. So kann man annehmen, daß diese wenig geschmackvolle Tracht aus den ersten Jahren seiner Laufbahn stammt, und daß er nachher die reine Elisabethaner-Mode gewählt hat, oder vielleicht sind beide zuerst nebeneinander in ver-

schiedenen Szenen getragen worden, und das Phantasiekostüm mit seinem großen Federhut [1]) ist allmählich von der Bühne verschwunden. Die Farbenzusammenstellung auf Abbildung 13 beschreibt Jefferys in seiner Kostümsammlung: „The Robe is red Velvet trimmed with Ermine, and embroidered with Silver round the bottom. The belt is red Velvet; and the West and Trunk Breeches are red and black Velvet in Stripes" [2]). Die auf dem Boden liegende Rüstung mit dem echten Wappen der Plantagenets (ein Eber) muß als Beigabe des Künstlers angesehen werden, da von einem Brauche, als Richard III. eine Rüstung zu tragen, nichts überliefert ist. Das dritte Bild Garricks in dieser Rolle (Abb. 33) bestätigt diese Annahme; denn dort steht er in Ritterkleidung kampfbereit da, ohne die oben bereitliegende Rüstung. Hier trägt er eine echte Rittertracht der Elisabethaner-Zeit [3]). Barry's Hotspur (Abb. 14) trägt denselben Fancydress wie Richard III. Clarke's Heinrich VIII. (Abb. 15.) steht ebenfalls in einer Phantasiemischung da; der flache, federbesetzte Hut nähert sich historischer Echtheit.

Diese Kostüme, Quin's Falstaff eingeschlossen, zeigen, daß man die Gestalten der englischen Tradition nicht in die Zeitmode gekleidet, sondern neben Phantasietrachten vor allem die Elisabethaner-Mode gewählt hat. Wie man weiter

---

[1]) Unter Fleetwood's Leitung wurde einmal das Eigentum Drury Lane's gepfändet (um 1743), wobei ſich folgende ergötzliche Epiſode abſpielte: „The hat of King Richard III., by being adorned with jewels of paste, feathers, and other onaments, seemed, to the sheriff's officers, a prey worthy of their seizure; but honest Davy, Mr. Garrick's Welch servant, told them, they dit not know what they were about: „For, loock you", said Davy, „that hat belongs to the king". The fellows imagining that what was meant of Richard III. was spoken of George II., resigned their prey, though with some reluctance". (Davies, Life of Garrick I. S. 65).

[2]) Thomas Jefferys, A Collection of Dresses of different Nations ... 1757.

[3]) Das Bild ſtammt aus einer Zeit nach dem Jahre 1662, wo man dem Eliſabethaner-Koſtüm genauere Beachtung ſchenkte.

unten sieht, wird dieser Brauch noch innerhalb der Garrick-Zeit auf weitere Rollen ausgedehnt.

Den sagenhaften König Lear spielte Garrick in einem pelzbesetzten Rock, Kniehose, seidenen Strümpfen, rosettenbesetzten Schuhen, Krawatte und Spitzenmanschetten, darüber hängt ein die Königswürde andeutender Hermelinmantel; die weiße Perrücke wird vom Winde zerzaust. (Abb. 16)

Das antike Koſtüm:

Neben dem Coriolanus-Kostüm Quin's, das erst mit dem Fortgang jenes Schauspielers von der Bühne verschwand, zeigt die Garrickzeit mehr oder weniger entstellte Formen. Garrick's Demetrius (in The Brothers, 1753) trägt eine stark veränderte Tunika. Der federgeschmückte Phantasiehelm, der drapierte kurze Ärmel, der verschlungene Stoffreichtum des verzierten, mit Schleifen besetzten Tunikaröckchens, mit Hermelin besetzt, das lange, schlanke Schwert des 18. Jahrhunderts und die Kniehose stellen ein Kostüm dar, das aus einem antiken Helden eine stark aufdrapierte Puppe macht, die mehr in den Salon als auf den Kampfplatz gehört [1]). Eine andere Tracht [2]), die er in derselben Rolle trägt, ist nicht mit solchem Übermaß von Verzierungen versehen; sie nähert sich der antiken Form bedeutend. Ebenso ist Sheridan als Coriolanus [3]) weit echter als der erstgenannte Demetrius Garricks. Doch auch bei beiden lugt die Kniehose unter der Tunika hervor, und Garrick trägt ein kurzes Fell als Toga über den Schultern. Eines

---

[1]) vgl. Abb. 40, Garrick's Demetrius trägt dieſelbe Aufmachung, nur noch weit mehr drapiert und mit Schleifen beſetzt. (Der Stich, der Garrick darſtellt, iſt in der Enth. Coll. zu finden).

[2]) Kupferſtich von Thorntwaite nach Roberts (1777), Enth. Coll.

[3]) Kupferſtich von Terry, 1780, Enth. Coll.

Abb. 13. David Garrick
als Richard the Third. 1746.

Abb. 14. Spranger Barry
als Hotspur

Abb. 15. Matthew Clarke
als Henry the Eighth. 1778.

Abb. 16. David Garrick
als King Lear. 1761.

Abb. 17. Thomas Sheridan
als Cato. 1776.

Abb. 18. David Garrick als Osmyn. 1776.

Abb. 19. Henry Mossop
als Bajazet.

Tafel X

jedoch war seit Quin's Fortgang von der Bühne verschwunden: die potenzierte Starrheit. Über die Farbe des Coriolanuskostüms berichtet wiederum Jefferys in seiner erwähnten Kostümsammlung: „The Robe is Crimson Sattin lined with black Fur, buckled over the Shoulder to a Crimson Sattin Sash, the Vest is also Crimson Sattin embossed with Silver; and the Buskins black Velvet". Catos geblümte „Toga" ist uns schon durch Barton Booth bekannt (Abb. 17).

In der Hauptsache sind neben starken Abweichungen uns hier Formen überliefert, die sich eng an die Antike halten, ohne natürlich vollen Anspruch auf Echheit zu besitzen; sie stimmen mit dem erwähnten Stiche Hogarth's im wesentlichen überein. Aus der Verschiedenheit ihrer Aufmachung, aus ihrer Unechtheit ist ersichtlich, daß eine eingehende, wissenschaftliche Beschäftigung mit antiken Kostümen noch nicht erfolgt war, daß noch jeder nach seinem Geschmack sich ein eigenes antikes Gewand schuf. Die reine Form sollte erst John Kemble bringen.

Das östliche Kostüm:

Dieses sogenannte östliche Kostüm schmückt alle Bühnengestalten, die entweder dem nahen Orient oder den Regionen des fernen Ostens angehören. In Steele's „Inventory waren ein Turbant und Whiskers for a Turkish Bassa erwähnt, die Andeutung auf die Kostümierung orientalischer Personen abgaben. Diese östliche Tracht scheint ein buntes Gemisch gewesen zu sein; denn Jefferys sagt in der Vorrede zu seiner Kostümsammlung, als er über Garricks Verdienst um die Theatergarderobe spricht: „The dresses are no longer the heterogenous and absurd mixtures of foreign and ancient modes, which formerly debased our tragedies, by representing a Roman general in a full-

bottomed wig, and the sovereign of an Eastern Nation in a trunk hose." Dieses Kostüm scheint somit auf eine bestimmte Form festgelegt worden zu sein, die für Chinesen, Tartaren und Muselmänner verwandt wurde. Garrick's Bild als Osmyn in The Mourning Bride (Abb. 18) und dasjenige Mossop's als Bajazet (Abb. 19) geben dieses Kostüm wieder, das der orientalischen Mode sehr nahe kommt. Ganz im Gegensatz zu der übrigen Bühnenkleidung erkennt man hier eine eingehende ethnographische Orientierung.

Barry's Bajazet (Abb. 20) zeigt eine starke, geschmacklose Abweichung. Die Kniehose, der Federhut, die Spitzenmanschetten, die Drapierung des Gewandes, die das Bein hervortren läßt (Barry war ein schöner, eitler Schauspieler), bilden mit den übrigen Obergewändern eine stillose Zusammenstellung.

Othello:

Othello war verschiedenartig gekleidet[1]). Barry's Mohrengeneral trägt eine halblange Tunika, einen Turban, einen schleppenden, mit Pelz verbrämten Mantel, dazu Trikot und halbhohe Stiefel (Abb. 21). Der Maler Reynolds sah einst Barry als Othello in einem „full suit of gold-laced scarlet, a little cocked hat, kneebreeches, and silk stockings"[2]). Eine andere Kleidung, die sogenannte venezianische, wurde von Garrick bevorzugt; denn als er einmal (1745/46) in einem Mohrenkostüm, das dem Barry's geähnelt haben mag, auftrat, erntete er den Spott seines Rivalen Quin, der in bezug auf Garrick's kleinen Wuchs,

[1]) „Quin was accostumed to play Othello in a large powdered major wig, which, with the black face, made such a magpye appearance of his head that people laugh than cry". (Kirkman, op. cit., S. 328).

[2]) H. B. Backer, History of the London Stage, S. 117.

Abb. 21. Spranger Barry als Othello. 1777.

Abb. 20. Spranger Barry und Anne Spranger Barry als Bajazet und Selima. 1776.

Abb. 22. Mr. Savigny als Oroonoko. 1776.

Abb. 23. David Garrick als Hamlet. 1754.

ihn als den Mohrenknaben bezeichnete, der bestimmt sei, Desdemonas Schleppe zu tragen [1]). Eine andere Mohrengestalt (Abb. 22) mit echt zurechtgemachten Kopfe trägt ein stilisiertes Zeitkostüm.

All diese östlichen Kostüme sind mehr oder weniger mit Pelz besetzt. Pelz war das Charakteristikum für fremde und wilde Völker.

Hamlet:

Als Hamlet trägt Garrick ein schwarzes Zeitgewand. Es ist dasselbe, das wir schon von Betterton's Hamlet kennen, nur der Mode entsprechend verändert (Abb. 23). Garrick behält es bis zum Ende seiner Laufbahn bei. Lichtenberg schreibt am 1. Oktober 1775 aus London: „Hamlet erscheint in einem schwarzen Kleide, dem einzigen, das leider! noch am ganzen Hofe für seinen armen Vater, der kaum ein paar Monate tot ist, getragen wird. Horazio und Martellus sind bei ihm und haben Uniform; sie erwarten den Geist; die Arme hat Hamlet hoch untergesteckt, und den Hut in die Augen gedrückt" [2]). Ein späterer Brief vom 10. Oktober 1775 enthält eine genauere Beschreibung: „Hamlet, der, wie ich schon erinnert habe, in Trauer ist, weil er schon angefangen hat, den Verrückten zu spielen, mit dickem, losem Haar, davon ein Teil über die eine Schulter hervorhängt; einer von den schwarzen Strümpfen ist herunter gefallen, und läßt den weißen Unterstrumpf sehen, auch eine Schlinge des roten Kniebandes hängt über die Mitte der Wade herab" [3]). Der herabfallende Strumpf mit dem Knieband erinnert an Betterton's Aufmachung (Abbildung 1), sodaß wir annehmen dürfen, daß diese Nuance

---

[1]) Cooke, op. cit., S. 113.

[2]) Lichtenbergs Vermischte Schriften, Bd. III, S. 214.

[3]) ebenda, S. 226.

zu dem damaligen typischen Hamletbild gehörte [1]). Über das Äußere des Geistes fügt Lichtenberg eine Bemerkung in seinem Briefe vom 1. Oktober ein: „Der Geist wurde von Hrn. Bramly vorgestellt. Er erschien allemal sehr gut, ganz über und über in Harnisch, den man durch einen Anzug aus stahlblauem Atlas ausdrückt, selbst von dem Gesicht sieht man nichts als die bleiche Nase und etwas Weniges zu beiden Seiten derselben". Demnach hat die Aufmachung des Geistes eine Verfeinerung erfahren; der frühere Metallharnisch ist durch Stoff angedeutet, der Geist ist geisterhafter geworden.

Romeo:

Der historisch jüngere Romeo aus dem Süden trägt dasselbe Zeitkleid wie der Dänenprinz aus historisch unbestimmter Zeit (Abb. 24). Ein Unterschied ist doch zu bemerken: Garrick's Hamlet zeigt eine dunkle Perücke und schwarze Strümpfe, sein Romeo dagegen eine weiße Haartracht und helle Seidenstrümpfe. Es ist damit ein charakterisierender Unterschied gemacht zwischen dem innerlich zerrissenen, bedrückten Dänenprinzen und dem jugendlichen Liebhaber aus dem Süden.

Macbeth:

Macbeth galt jener Zeit als schottischer Edelmann von hohem Rang. Zu seiner Charakterisierung genügte die Uniform eines höheren Offiziers, die aus scharlachrotem und und blauem Stoff gemacht und mit Goldtressen besetzt war (Abb. 25). Es war das Kostüm für Macbeth; es blieb auf

[1]) Hamlet II, 1; Ophelia: „Lord Hamlet ... his stockings foul'd Ungarter'd and down-gyved to his ancle ..."

Abb. 24. David Garrick und George Anne Bellamy in Romeo and Juliet. 1753.

Abb. 25. David Garrick und Mrs. Pritchard in Macbeth. 1776.

Abb. 26. Elizabeth Hartley als Marcia, 1777.

Abb. 27. Anne Spranger Barry als Athenais, 1778.

Abb. 28. Anne Spranger Barry als Sophonisba, 1778.

Tafel XIV

der Bühne, bis Macklin es im Jahre 1773 durch den „highland dress", den schottischen „Tartan", ersetzte.

Das Koſtüm der Schauſpielerin:

Die Schauspielerin trug weiter die Mode des Tages. Es hatte sich allmählich für bestimmte Rollen eine Konvention herausgebildet, an der man mit Beharrlichkeit festhielt. Durch Farbe und Stoff wurden Rang und Alter der darzustellenden Personen charakterisiert. „So trugen Kaiserinnen und Königinnen gewöhnlich schwarze Samtkleider, außer bei besonderen Gelegenheiten, wo ein verziertes Kleid aus Gold- oder Silberstoff die Feierlichkeit der Szene erhöhte. Die jungen Spielerinnen erschienen meistens in irgendeinem abgelegten Kleide einer vornehmen Dame, und da die Hofgesellschaft jener Zeit nicht so sehr mit dem Geschmack der gegenwärtigen gesegnet war", schreibt George Anne Bellamy in ihren Memoiren im Jahre 1785, „und sparsamer wirtschaftete, so erschienen die Bühnenbräute und Jungfrauen oft in geänderten und ziemlich verschlissenen Kleidern" [1]). Eine solche „besondere Gelegenheit" bot die Aufführung von Dryden's All for Love in Dublin (1745/46). Sheridan kaufte für die Rolle der Kleopatra (Mrs. Bellamy) ein Silberkleid, das die Prinzessin von Wales nur einmal an ihrem Geburtstage getragen hatte [2]). Mit welcher Beharrlichkeit man an herkömmlichen Bräuchen der Charakterisierung festhielt, zeigt eine Erzählung Anne Bellamy's über eine Aufführung von Macbeth in Glasgow. Man pflegte die Rolle der Lady in einem schwarzen Kleide zu spielen. Als nun ihr schwarzes Gewand bei einem Garderobebrande in Glasgow (1764) in Flammen aufgegangen war, zog sie erst nach längerem Überreden (man sagte ihr, der Geist der

---

[1]) Apology for the Life of G. A. Bellamy, Brief 8.
[2]) Ebenda, Brief 20.

Lady Macbeth ginge jeden Abend im Schlosse Dunsinan in einem weißen Gewande umher) ein weißes Kleid an und spielte so, wie sie sagt, die Rolle „außerhalb der gebräuchlichen Form“ [1]). Mrs. Pritchard steht als Lady Macbeth in diesem schwarzen Gewande der Zeit neben Garrick (Abb. 25); ebenso erscheint Mrs. Yates in dieser Rolle in großem, seitlich weitausgebauschtem, dunklem Reifrock [2]).

Die übrigen Frauengestalten der Bühne sind nach dem Geschmack der einzelnen Darstellerinnen in der neuesten Mode gekleidet. Mrs. Barry's Selima kniet in übervollem Zeitschmuck vor dem Tartarenfürsten Tamerlan (Abb. 20). Catos bescheidene Tochter in reichem Brokat, in turmhoher moderner Haartracht, deren Ausmaße noch durch Federn erhöht werden (Abb. 26). Abgesehen von dem unhistorischen Zeitgewand, tritt der Widerspruch des allzureichen Kostüms zum bescheidenen Charakter der Catotochter scharf hervor. Athenais, die zur Zeit der ersten Christen in Ostrom lebte, und Sophonisba, die Heldin aus dem Zeitalter Hannibals, erscheinen beide in reichlich geschmücktem Reifrock (Abb. 27 und 28). Desgleichen trägt Miss Younge als Merope in Voltaire's Tragödie gleichen Namens und Mrs. Hartley als Lady Jane Gray in Home's Douglas das Zeitkleid, aber dasjenige, das schon den Korb abgelegt hat und in Falten lose herabfällt (Abb. 29 und 30). Die Schauspielerinnen waren darauf bedacht, diesem Zeitkleide eine höchstmögliche Eleganz zu verleihen, und ihre Eitelkeit, die der Prachtliebe des Publikums entgegenkam, rief unter ihnen eine Rivalität nicht nur im schauspielerischen Können, sondern auch in der Prunkentfaltung hervor. Der Triumph des kostbarsten Kostüms gab fast dieselbe eitle Befriedigung wie der der Bühnenleistung. Folgende Erzählung ist zu bezeichnend, als daß man sie übergehen könnte: „In Lee's Alexander which Rich now revived, the parts

---

[1]) Bellamy's Apology, B. 77.

[2]) Abgebildet in Planché's Cyclopaedia of Costume, II, S. 404.

of the Rival Queens were given to Mrs. Bellamy and Mrs. Woffington. The animosity which this lady had long borne Mrs. Bellamy had rather increased than deminished. The excessive finery of the latter in the character of the Emperess Fulvia [1]), was not to be forgiven. Mrs. B. had likewise just imported from France, two tragedy dresses of superior finery and elegance. In one of these she appeared in the green room, as the Persian Princess. Mrs. W. could hardly bare the sight, and with all the authority of mangerial power, desired that Mrs. B. would never more, on any account, wear these robes in the piece they were to perform that night. — This preremptory interdiction did not very well suit Mrs. B.'s temper of mind, who told her whatever she might do to oblige her, she was not to be dared into anything contrary to her own inclination. Mrs. W. then changing her style, thought proper to retract what she before had so imperiously commanded. And Mrs. B. with her usual frankness, consented to grant her request. The next night, however, she put on her other suit, which was still more splendid and charming than the other. Mrs. W. regarded this as a fresh insult. Her rage was so much exasperated that she drove her off the carpet with a violence which the audience observed, and gave her the ‚coup de grace' almost behind the scene. — Mrs. B. with a petulance as unjustifiable as the envy of the other, sported once more the robes which had given the first offence; and to Mrs. W.'s extreme mortification, appeared next night with them in the green room. The alteration was immediately renewed with more bitterness and ferocity between these two rival Heroines than ever. Mrs. W. raved, and Mrs. B. looked at her with a smile of contempt" [2]).

---

[1]) In this piece Mrs. B. was to act the part of the Emperess Fulvia; and as she provided her own dress at her own expense, she prepared to astonish the public with its richness, elegance and lustre. (Memoirs of G. A. Bellamy, S. 116).

[2]) Memoirs of G. A. Bellamy, S. 120.

Diese Hervorkehrung der Eleganz, dieses Zurschaustellen der reichen Kleidung übergeht rücksichtslos die Konformität von Rolle und Kleidung. Neben der historischen Untreue besteht noch diese Inkongruenz. Es mag zu jener Zeit eine Seltenheit gewesen sein, daß ein Bühnenstar sich in ein Gewand kleidete, daß seiner einfachen Rolle als Schäferin oder einer Person von niederem Range entsprach. Die „Propriety" opfert man noch neben der historischen Treue, letzteres ist verständlich aus dem historisch wenig fortgeschrittenen Geiste der Zeit, jenes konnte beobachtet werden. Wilkinson sagt: „I have seen Mrs. Woffington dressed in a high taste for Mrs. Phillis, for then all ladies' companions or gentlewomen's gentlewomen, actually appeared in that style of dress, nay, even the comical Clive dressed her Chambermaids, Lappet, Lettice, etc. in the same manner . . . in short, a large hoop was a requisite and indispensable mode of dress" [1]). Ein Erlebnis George Anne Bellamy's zeigt ebenfalls die mangelnde Objektivität, die die Spielerinnen in dieser Hinsicht besaßen. Es handelt sich um eine Aufführung von Dryden's All for Love mit Garrick in Dublin: „When the manager brought forward Cleopatra he wished to see Mrs. B. appear in a dress suited to the luxury and splendour of that voluptuous princess. Mrs. B. not less anxious borrowed the jewels of her patroness, Mrs. Butler, who increased the loan by all she could collect from her acquaintance. — This gorgeous apparel was altered to suit Mrs. B.'s size and shape (es war das Silberkleid der Prinzessin von Wales), under the inspection of her maid servant. In an evil hour, Miss Furnival, who envied Mrs. B.'s finery, passing the place where the robes were preparing, and seeing the open door, and all the operators absent, carried off the whole paraphernalia. Mrs. B.'s servant detecting the theft, flew to the rescue of the dress; and, but for a seasonable interferrance, had

[1]) Wilkinson, op. cit. IV, S. 84 ff.

Abb, 29. Elizabeth Younge als Merope. 1776,

Abb. 30. Elizabeth Hartley
als Lady Jane Gray. 1778.

Tafel XV

Abb. 31. George Anne Bellamy als Cleone, 1781.

Abb. 32. Charles Macklin als Shylock. 1775.

Tafel XVI

punished the culprit with her own hands. Miss Furnival, however, kept her rival's suit, and made her appearance in the character of Octavia, while the Queen of Egypt was dressed in plain white satin („plain white satin" war das für Octavia gebräuchliche Kostüm). The manager and the audience, were equally astonished and confounded at the contrast. And Mrs. Butler exclaimed a-loud: „Good heaven, the woman has got on my diamonds"! Everybody concluded the lady had been robbed, and the whole house instantly became a scene of confusion. Poor Miss Furnival was driven from the Stage, and the audience waited with patience till Mrs. Emly had dressed to finish the part". [1])

Diese Kleiderpracht bedurfte der Schonung, und so bedeckte man vor dem Sterben der Heldin die Bühne mit einem Teppich, damit das kostbare Gewand keinen Schaden erlitte. „Das Tischdecken", sagt Goldsmith in „The Bee", „ist kein sichereres Zeichen für das Mittagessen, als das Hinlegen eines Teppichs in Drury Lane das Anzeichen für ein blutiges Werk ist" [2]). Diese verständliche Rücksichtnahme auf die wertvolle Garderobe fügt sich passend in den Rahmen der Unwahrscheinlichkeiten ein.

Mrs. Bellamy hatte schon früh gewagt, zu einer Zeit, wo die antike Heldin nur den großen Reifrock kannte, in einem anderen Kleide auf der Bühne zu erscheinen. Gelegentlich der Aufführung von Dodsley's Cleone (1758) legte diese sonst in üppiger Pracht erscheinende Spielerin den großen Korb unter diesem Gewande ab, der, wie sie sagt, ihr immer unbequem gewesen war. Sie hatte mit dieser Neuerung wider Erwarten Erfolg beim Publikum [3]); aber es blieb ein Einzelfall und bedeutete auch nur eine kleine Veränderung der Zeitmode (Abb. 31).

---

[1]) Memoirs of G. A. Bellamy, S. 31.
[2]) Angeführt bei Cl. Parson, Garrick and his circle, S. 101.
[3]) G. A. Bellamy's Apology, Brf. 63.

Garrick's und Macklin's Stellung zum Bühnenkoſtüm.

Hat Garrick sich zu einem Kostümierungsprinzip bekannt, das seine Kleidung von der seiner Zeitgenossen in etwa unterschieden hätte? Hat er, wenn er einen solchen Grundsatz aufstellte, versucht, diesen mit Interesse, mit Konsequenz durchzuführen? An Hand einer Gegenüberstellung einer sich teilweise widersprechenden Überlieferung soll eine Beantwortung dieser Fragen versucht werden.

In einem Briefe an Garrick vom 14. Januar 1749 spricht der Dramatiker Aaron Hill von einer von Garrick gewünschten „propriety": „I add a sketch, upon the doubt, you started t'other day, about the dress, Eumenes should appear in. Some such choice as this, would carry with it, a gay, striking mixture, of the shepherd, and the hero, and without offending your, so rightly wished propriety, by ornaments, unsuited to his pastoral circumstances, have a chance to please, beyond the jewels, which contrasted it: and attract the eye, more forcibly"[1]). Was bedeutet diese „propriety"? Die Abbildungen, die Garrick in verschiedenen Rollen zeigen, zeugen von keinem Grundsatz historischer Treue, dem diese „Genauigkeit" entsprechen könnte. Sie wird etwas anderes bedeuten, und durch die Worte gekennzeichnet sein, die Jefferys in der Vorrede zu seiner Kostümsammlung gebraucht: „As to the stage dresses, it is only necessary to remark that they are at once elegant and characteristic, and amongst many other regulations of more importance for which the public is obliged to the genius and judgement of the present manager of our principal theatre (Garrick war 1747 Leiter von Drury Lane geworden) is that of Voltaire's Orpheline de Chine, which was played for the first time in Chinese dresses..." [2]).

[1]) The works of A. Hill, II, S. 364.

[2]) Im Jahre 1755 ſpielten Le Kain und Mlle. Clairon Voltaire's Orphelin de la Chine in chineſiſchen (?) Kleidern; Garrick mag dadurch beeinflußt worden ſein.

Eleganz und Charakteristik, das heißt: Die darzustellende Person ihrem Range, ihrem Alter entsprechend zu kleiden, ohne dabei die Eleganz zu vernachlässigen; ein Ablegen des alten Zuviel an Putz. Der Schäfer soll ein für seine Rolle charakteristisches Kleid von einfacher Eleganz tragen, und nicht wie Barry's Douglas in weißem Atlas einhergehen. Der Römergeneral soll seine große Perücke ablegen, der östliche Held in ein passendes, elegantes Gewand gekleidet sein (vgl. auch die geschmackvolle östliche Tracht Garrick's als Ossmyn, Abb. 18, mit derjenigen Barry's als Bajazet, Abb. 20). Für einen Romeo ist das Zeitkleid mit hellen Strümpfen, die helle Perücke charakteristisch, im Gegensatz zum dunklen Hamlet. Lears Königswürde ist durch den Hermelinmantel angezeigt, seine schneeweißen Haare flattern zerzaust im Winde. Für den schottischen Edelmann genügte die Uniform eines höheren Offiziers. Diese Momente können uns von einem festen Prinzip überzeugen, von dem der oben genannten „propriety". Aber da erhebt sich eine Frage. Wieviel beruht auf herkömmlichen Bühnenbräuchen, und wieviel hat die Zeit selbst dazu getan? Wir kennen die Vergangenheit zu wenig, um diese Frage beantworten zu können. Sieht man aber davon ganz ab und stellt einen weiteren Teil der Überlieferung dem bisher Erwähnten gegenüber, so verwirrt sich das Bild; es zeigt uns, wie wenig fest Garrick im Sattel saß, wie abhängig er in diesen Fragen war, und welch absonderliche Trachten manchmal seine elegante Charakterisierung auf die Bühne brachte. Es ist für uns verständlich, daß er als Bühnenneuling alte Kostümbräuche aufnahm. Sein Federhut und „fancydress" sind uns bekannt. Wie befangen er noch einige Jahre später ist, geht aus einer Stelle in seinem „essay on acting" (1744) hervor, wo er über das Äußere des Geistes Banquo's spricht: „I must likewise observe, that in Shakespeare's Time the Actors wore their own Hair, and now from the present fashion of wearing wigs, some Speeches are become absurd, for in-

stance, this of Macbeth, Never shake thy Goary Locks at me; when at the same time the Ghost is seen in a Tye Wig . . .". Den Text und das erschreckende Aussehen des Geistes opfert er der Tagesmode. Aber auch in späterer Zeit ist er, trotz dieser erwähnten „propriety", in seltsamen Kostümen vor das Publikum getreten. Sein Demetrius aus dem Jahre 1753 ist noch wenig befreit vom hergebrachten Flitter. In der Tragödie „Barbarossa" tritt er 1754 in einem solch absonderlichen Phantasiekostüm auf, daß die witzige Kitty Clive sich nicht enthalten kann, ihn als den „königlichen Lampenanzünder" zu bezeichnen [1]). Einem Pamphlet zufolge, das die Aufführung von Home's Tragödie Agis am 21. Februar 1758 kritisiert, hat Garrick ein fremdartiges Kostüm anfertigen lassen. Man greift ihn dort an „for disguising himself (als griechischer Held Lysander) in the dress of a modern Venetian gondolier" und macht sich lustig über ihn, weil er „a popish procession, made up of white friars, with some other moveables, like a bishop, his „enfans de choeur", usw." in eine Tragödie eingeführt habe, deren Handlung sich in Sparta abspiele [2]). Die Möglichkeit einer solchen Kostümwahl besteht durchaus; denn Garrick schätzte das antike Kostüm nicht, weil es mit seiner halblangen, etwas abstehenden Tunika die Kleinheit seiner Gestalt noch stärker hervorhob [3]). Wir kennen auch die Wirkung, die sein kleiner Othello im Tunikaröckchen auf seinen Rivalen Quin hatte, und wie von jener Zeit an er das „venezianische" Kleid bevorzugte. Er ist zu sehr von seiner Zeit abhängig. Eines Tages war er als Macbeth in einer Szene mit aufgeknöpftem Rocke aufgetreten, entgegen dem Brauche, stets in geordneten Klei-

---

[1]) Bellamy's Apology, Brief 80.

[2]) The dramatic Execution of Agis, 1758 (Dieser Teil abgedruckt in Planché's Cyclopaedia of Costume, II. S. 405.

[3]) A. Hill, Brief an Garrick vom 30. VI. 1746. Works II. „ . . . he would never willingly put on the Roman habit." (Davies, Th., The Life of D. Garrick I, S. 96).

dern auf der Bühne zu erscheinen. Aber er ließ sich von dieser Neuerung, die einem Gefühl für natürliche Darstellung entsprang, wieder abbringen [1]).

Nach dieser kurzen Betrachtung wird sich als Antwort auf die anfangs gestellten Fragen etwa folgendes ergeben: Garrick hat sich zu einem Kostümprinzip bekannt: dem der Eleganz und Charakteristik. Es ist ein Prinzip, das neben manchen Verbesserungen (z. B. die Vereinheitlichung der Garderobe der östlichen Nationen oder der von der Allongeperücke befreite Held der Antike, wie das Ablegen überreichen Schmuckes) auch unsinnige Phantasiekostüme (wie in Barbarossa und Agis) auf die Bühne brachte. Andererseits wurde dieses Prinzip auch nicht konsequent durchgeführt. Kurz, Garrick war noch sehr das Kind seiner Zeit, und das, was ihm zu seinem nur wenig fortschrittlichen Prinzip verhalf, war wohl im Grunde ein Gefühl für charakteristische Form, das in Widerstreit stand mit Überliefertem, mit persönlicher Eitelkeit und körperlicher Beengtheit. Seine Zeitgenossen störte diese Art der Kleidung wenig, und auch in späterer Zeit, als die Forderung der Kostümtreue schon lauter ausgesprochen wurde, und Garrick sich wenig darum kümmerte, überstrahlte die Größe seiner schauspielerischen Leistung die mangelnde Echtheit der Kleidung. Man sah nur einen Lear, einen Macbeth und einen Hamlet, und erst am nächsten Morgen, wenn der Eindruck seines Spiels verwischt war, fiel es dem kühlen Verstande auf, wie wenig passend die Kleidung eigentlich gewesen war.

Erst durch die Versuche seiner Zeitgenossen wurde Garrick auf die lauter werdende Forderung der Kostümtreue aufmerksam gemacht.

Neben Garrick steht Charles Macklin als Reformator der Schauspielkunst. Sir John Hill, einer seiner Schüler, betont sein großes Verdienst um die Wiederbelebung dieser

[1]) Garrick und die engländiſchen Schauſpieler, aus dem Engliſchen überſetzt von ..., Leipzig 1771.

in hohlem Pathos und äußerlicher Prachtentfaltung erstarrten Kunst: „There was a time", sagt er, „when that extravagance which has been recommended for farce, had its place in tragedy, both in action and delivery; the gestures were forced, and beyond all that that ever was in nature, and the recitation was a kind of singing. We are at present getting more into nature in playing; and if the violence of gesture be not quite supressed, we have nothing of the ‚recitative' of the old tragedy. It is to the honour of Mr. Macklin, that he began this great improvement . . . there was a time when he was excluded from the Theatres, and supported himself by a company, whom he taught to play; some of whom made no inconsiderable figure. It was his manner to check all the cant and cadence of tragedy: he would bid his pupil first speak the passa e as he would in common life, and if he had occasion to speak the same words; and, then giving them more force, but preserving the same accent, to deliver them on the stage . . ." [1]). Auch Davies sagt von ihm, daß er der einzige Spieler gewesen sei, „that made acting a science" [2]).

Mit gleichem Interesse wandte er sich gegen die alten Kostümbräuche, ein Interesse, das sich am stärksten in den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens offenbarte, als er im Jahre 1773 zur Reform des Macbeth-Kostüms schreitet. In demselben Jahre, in dem Garrick die Londoner Bühne erobert, tritt er mit Erfolg auf. Er spielt Shylock. Durch Lord Landsdowne's Umarbeitung des Merchant of Venice war Shylock eine stark komische Figur geworden; Macklin ändert ihn, spielt seinen Juden so eindrucksvoll tragisch, so überzeugend, daß er der Shylock der kommenden Zeit wurde. Auch äußerlich hat er ihm ein anderes Gesicht gegeben. Es war seit langer Zeit festeingewurzelter Brauch gewesen, Shylock in einer roten Perücke zu

---

[1]) W. Cooke, Memoirs of Samuel Foote, I, S. 38.
[2]) Th.Davies, The Life of Garrick, I, S. 62.

spielen, sagte doch Richard Burbage's Epitaph so deutlich:

„The red-haired jew,
Which sought the . . .".

Er vertauschte sie mit einer pechschwarzen, das Düstere der Erscheinung erhöhend. Mit rotem Hut, langem schwarzem Kaftan und langen, weiten Hosen trat er auf (Abb. 32). Lichtenberg sah ihn in den siebziger Jahren: „Stellen sie sich einen etwas starken Mann vor, mit einem gelben, rohen Gesicht, und einer Nase, die an keiner der drei Dimensionen sonderlichen Mangel leidet, einem langen Unterkinn und einem Mund, bei dessen Schlitzung der Natur das Messer ausgefahren zu sein scheint, bis an die Ohren, auf einer Seite wenigstens, wie mich dünkte. Sein Kleid ist schwarz und lang, seine Beinkleider ebenfalls lang und weit, und sein Hut dreikantig und rot, nach Art der italienischen Juden vermutlich" [1]). Man sieht, wie er sich schon früh bemüht hat, das Kleid seiner Rolle anzupassen. Von der Kleidung seiner anderen Charaktere ist wenig bekannt; sein Macbeth trägt dieselbe Uniform, die Garrick wählt, und in den übrigen Rollen ist er ebenso unhistorisch wie seine Zeit, nur daß sein Kostüm einfacher gewesen sein mag. Cooke sagt von ihm, daß er sich immer mit der größten Sorgfalt gekleidet habe [2]), und seine Urteile über das Kostüm seiner Mitspieler zeigen, wie sehr er die Einfachheit des Kostüms schätzte. Über den Schauspieler Wilks, der 1740 als Lord Townley in The Provoked

---

[1]) Lichtenberg, Brief vom 30. Nov. 1775, op. cit. III, S. 266. Parry gibt folgende Erzählung wieder, die sich auf Macklin's erstes Auftreten als Shylock bezieht: „Pope fragt Macklin bei einem Abendessen, warum er einen roten Hut getragen habe, worauf Macklin antwortete, er habe gelesen, daß die Juden in Italien, und vor allem in Venedig, Hüte von dieser Farbe trügen. Nun, Mr. Macklin, fragte Pope, geben sich alle Spieler solche Mühe? Ich weiß nicht, ob sie es tun, aber ich habe meinen Ruf in dieser Rolle auf's Spiel gesetzt und war entschlossen, keine Mühe zu sparen für die besten Informationen. Pope nickte und sagte, daß es sehr lobenswert sei" (op cit., S. 65).

[2]) Cooke, Macklin S. 316.

Husband auftrat, sagt er aus: „His dress in make and fancy, was that of a man of sense and taste. He was not harnessed or loaded with tinselled finery, but dressed modestly in distinguished elegance“ [1]). Leonora Fenton's Polly in Gay's Beggar's Opera verdient sich Lob wegen der Einfachheit ihrer Kleidung, die der Schlichtheit eines modernen Quakers entspräche [2]).

Dieses Interesse für das Einfache und Passende der Kostümierung schlägt dann um in ein historisches, als die Zeit historisch reifer geworden war und Macklin mit dieser Zeit fortschritt. Jetzt, in der zweiten Hälfte von Garrick's Laufbahn, wacht dieses Interesse für die historische Echtheit auf.

IV. Kapitel.

Die Entwicklung des Prinzips der Koſtümtreue bis zum Ende der Garrick-Periode.

Wie eingangs erwähnt wurde, ist die Entwicklung des Tragödienkostüms zur historischen und ethnographischen Treue, die Entwicklung zur Einheitlichkeit des Gesamtbildes, eine allmähliche, die stufenweise vorwärtsschreitet.

Das Herausentwickeln aus dem Alten deutet sich schon früh an, in einer Zeit, die dem Neuen noch wesensfremd gegenübersteht, wie alles Neue, Werdende aus dem alten Massiv herauswächst, entweder darauf aufbaut oder es zerschlägt. Immer mehr offenbart es sich, bis es aus dem neuorientierten Zeitgeiste als neue Form herausspringt, als notwendiges Element der Zeit.

---

[1]) Kirkman, op. cit., S. 243.
[2]) Cooke, Macklin, S. 48.

Als solch notwendiges, kleines Element einer historisch erwachenden Zeit kann man das sich stufenweise zur Historie wendende Bühnenkostüm betrachten. Seine Entwicklung, die ein allmähliches Loslösen von einer Konvention der Stilisierung, der Irrealität, der prunkvollen Überladenheit bedeutet, die den Weg über das mehr natürliche, charakteristische, aber noch unhistorische Kostüm, über Phantasiemischungen, die aus dem Geschichtlichseinwollen und der historischen Unkenntnis entstanden sind, endlich zur historisch echten Form findet, konnte zu keiner Zeit naturgemäßer vor sich gehen, als im fortschreitenden 18. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten. Es ist die Zeit, in der der Geist neuen Stoff, neue Bilder, neuen Lebensatem sucht. Er sucht ihn in der Vergangenheit, holt die alten Zeiten hervor, aber nicht wie in der klassizistischen Periode die Antike, sondern er geht vor allem auf das Mittelalter und auf die Tradition des eigenen Volkes zurück. Dieses Suchen nach der alten Zeit dokumentiert sich zunächst als antiquarisches Interesse; aus diesem wächst das Hervorholen des Stoffes, und mit seiner kritischen Sichtung, mit einem eingehenden Studium beginnt seine Reproduktion. Alte Sitten und Bräuche, alte Dichtung, alte Architektur, alte Trachten, werden der Zeit näher gebracht. Ein jeder holt sich sein Teil: Der Dichter, der Literarhistoriker, der Geschichtsschreiber, der Architekt. Die Namen Warton, Gray, Walpole, Macpherson, Chatterton, Percy, Hume, Gibbon, Henry und später Walter Scott treten hervor und mit ihnen eine mehr oder minder echte Vergangenheit.

Jetzt beginnt auch eine eingehendere Kostümforschung; man holt historische Trachten hervor. Von 1757—1772 erscheint Thomas Jefferys A Collection of Dresses of Different Nations, Ancient and Modern after the Designs of Holbein, Vandyke, Hollars and Others. 1775 erscheint das für die kommende Zeit grundlegende Buch von Joseph Strutt: Horda Angelcynnan, or A

Compleat View of the Manners, Customs, Arms, Habits etc. of the Inhabitants of England. Im Jahre 1814 erscheint Ch. H. Smith's The Ancient Costumes of Great Britain and Ireland, from the Seventh to the Sixteenth Century, ein Werk, das im Jahre 1815 eine Erweiterung erfährt. Das 19. Jahrhundert schreitet auf diesem Wege weiter.

Auf der Bühne macht sich in dieser Zeit dasselbe Verlangen nach historischer Realität bemerkbar; man strebt nach dieser historischen Echtheit in Kleidung und Szenerie. Natürlich geht dieses Fortschreiten langsam vor sich; denn der Theaterapparat ist schwerfällig und zu sehr abhängig. Mangel an Geldmitteln, an Interesse von Seiten der Theaterbesitzer, Unreife der Masse der Spieler, deren Eitelkeit ein reales Bild zunichte macht, noch herrschende historische Unkenntnis verzögern diese Entwicklung.

Diesen Hindernissen gegenüber gehen Wandlungen im Theaterleben vor sich, die eine Reform begünstigen. Das Publikum, das in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch willkürlich herrschender Tyrann der Bühne war, der nach Launen oder Vorurteil applaudierte oder verdammte und die Freiheit eines Theaterleiters in nicht geringem Grade beengte, trägt jetzt ein anderes Benehmen zur Schau. Es lebt zwar noch der alte Geschmack an Glanz und Flitter, die „playbills" haben sich in ihrem Wortlaut keineswegs geändert, aber das Publikum trägt etwas von dem Geiste der Reform in sich; es entwickelt sich zur Romantik des 19. Jahrhunderts, ist gefügiger, weicher, geduldiger geworden. Es ist durch die Schule der Sentimentalität gegangen. Allerdings tauchen noch bisweilen Theaterskandale auf, aber sie sind seltener geworden.

Ein Zeichen für diese Gefügigkeit ist die Tatsache, daß die Zuschauer sich von der Bühne weisen liesen. Bis zum Jahre 1763 hatten sie von ihrem Gewohnheitsrecht, dem Sitzen auf der Bühne, Gebrauch gemacht, als Garrick sie, ohne viel Widerspruch zu finden, für immer von der Bühne

verbannte (Ausnahmen bildeten die „benefit"-Vorstellungen aus geschäftlichen Gründen). Dadurch war ein die Realität stark störender Faktor beseitigt worden.

Ferner hatte die Bühne im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre Form geändert. Von der „apron-stage" ging sie allmählich in die moderne Rahmenbühne über. Garrick führte im Jahre 1765 die „foot-lights" und die Seitenbeleuchtung ein. Ein weiterer Fortschritt zur Realität des Bühnenbildes, aus dem nunmehr die störenden Leuchter verschwunden waren. Die Theater selbst haben Vergrößerungen erfahren.

So nachteilig diese schwächere Beleuchtung und die weite Entfernung des Zuschauers auf die Schauspielkunst wirkten, der manche Feinheiten verloren gingen, so vorteilhaft war alles für die Entwicklung zur Realität. Das entferntere Bild bot etwas Geschlossenes, Abgerundetes dar; es war panoramahafter geworden. Die Bühne wird aus ihrer Umklammerung durch den Zuschauer befreit, rückt ab von ihm und steht in ihrer Entfernung in einem geschlossenen Rahmen da, in dem sich Szenerie und Kostüm allmählich der Realität zuwenden. Der Weg führt zum „romantischen Realismus", zum naturnahen Bühnenbilde, das gewissermaßen als lebendiges, historisch und ethnographisch echtes Gemälde dem entfernt sitzenden Zuschauer vor Augen steht. Bis zum Ende der Hochromantik zieht sich diese Entwicklung hin.

Schon früh im 18. Jahrhundert hatte Addison's und Ralph's Kritik sich gegen die Buntheit des Bühnenbildes gewandt und mehr Natürlichkeit und Einheitlichkeit gefordert. Eine Forderung, die nicht auf historisch echtes Kostüm, sondern auf eine Reinigung des Zeitgeschmacks hinzielte. Zu dieser Zeit, die noch so weit vom „romantic realism" entfernt ist, geht der uns schon bekannte Aaron Hill in seiner Forderung einen bedeutenden Schritt weiter. Am 12. Oktober 1724 schreibt er im Plain Dealer, als er eine Ankündigung eines Marionettenspiels mit der Bemerkung „Every figure dress'd according to their own Coun-

try Habits" erhalten hatte: „That, indeed, is a Stroke of Decorum, which out-soars, at one Fligth, ‚Patent, License and Charter'! And it will be reasonable to hope, after the Public Taste has been so refin'd by these ‚Chips of a New Block', that we shall see no more Intermixture of the Ancient, with the modern Dresses: Where the Order of Things is so capriciously revers'd, that the Courtiers of an English Monarch shall stand round him, like ‚Beaux of Yesterday'; and the Sovereign himself strut about, in Trunk Breeches, and be dress's, as ‚old' as a 'Patriarch' "[1]). Er selbst geht einige Jahre später dazu über, diese ungehört verhallte Forderung in die Tat umzusetzen, und zwar ließ er seine Tragödie Aethelwold in „Old Saxon Habits" spielen. Er schreibt am 31. Oktober 1731 an den Schauspieler Wilks: „As soon as the time draws near, I will shew you, by a few light drawings, a beautiful and no expensive occasion, for a novelty in the old Saxon dresses, which will not only carry more propriety, than the modern, but an equal grace, with the Greek or Roman; and may be form'd, upon their spare ground work, yet, appear quite new to the audience" [2]). Am 28. Oktober sendet er ihm die Skizzen: „I send you herewith, the shadows of a set of dresses for the Generous Traitor . . .

LEOLYN, because a Briton, ougth not to have his habit Saxon all; the rest have the authority of „Verstegan's Antiquities" [3]), for the ground-work of their appearance; only I need not observe to you, that some Heightenings were necessary, because beauty must be join'd to propriety, where the decoration of the stage, is the purpose to be provided for.

[1]) Cit. aus L. B. Campbell, A history of Costuming on the English Stage between 1660 and 1823 (University of Wisconsin Studies, Nr. 2, S. 198).

[2]) Hill's Works, I, S. 88.

[3]) R. Richard Rowlands, alias Verstegen, Restitution of Decayed Intelligence in Antiquities concerning the English Nation, Antwerp. 1605, 2. Ausg. 1673.

dern auf der Bühne zu erscheinen. Aber er ließ sich von dieser Neuerung, die einem Gefühl für natürliche Darstellung entsprang, wieder abbringen [1]).

Nach dieser kurzen Betrachtung wird sich als Antwort auf die anfangs gestellten Fragen etwa folgendes ergeben: Garrick hat sich zu einem Kostümprinzip bekannt: dem der Eleganz und Charakteristik. Es ist ein Prinzip, das neben manchen Verbesserungen (z. B. die Vereinheitlichung der Garderobe der östlichen Nationen oder der von der Allongeperücke befreite Held der Antike, wie das Ablegen überreichen Schmuckes) auch unsinnige Phantasiekostüme (wie in Barbarossa und Agis) auf die Bühne brachte. Andererseits wurde dieses Prinzip auch nicht konsequent durchgeführt. Kurz, Garrick war noch sehr das Kind seiner Zeit, und das, was ihm zu seinem nur wenig fortschrittlichen Prinzip verhalf, war wohl im Grunde ein Gefühl für charakteristische Form, das in Widerstreit stand mit Überliefertem, mit persönlicher Eitelkeit und körperlicher Beengtheit. Seine Zeitgenossen störte diese Art der Kleidung wenig, und auch in späterer Zeit, als die Forderung der Kostümtreue schon lauter ausgesprochen wurde, und Garrick sich wenig darum kümmerte, überstrahlte die Größe seiner schauspielerischen Leistung die mangelnde Echtheit der Kleidung. Man sah nur einen Lear, einen Macbeth und einen Hamlet, und erst am nächsten Morgen, wenn der Eindruck seines Spiels verwischt war, fiel es dem kühlen Verstande auf, wie wenig passend die Kleidung eigentlich gewesen war.

Erst durch die Versuche seiner Zeitgenossen wurde Garrick auf die lauter werdende Forderung der Kostümtreue aufmerksam gemacht.

Neben Garrick steht Charles Macklin als Reformator der Schauspielkunst. Sir John Hill, einer seiner Schüler, betont sein großes Verdienst um die Wiederbelebung dieser

[1]) Garrick und die engländiſchen Schauſpieler, aus dem Engliſchen überſetzt von ..., Leipzig 1771.

in hohlem Pathos und äußerlicher Prachtentfaltung erstarrten Kunst: „There was a time", sagt er, „when that extravagance which has been recommended for farce, had its place in tragedy, both in action and delivery; the gestures were forced, and beyond all that that ever was in nature, and the recitation was a kind of singing. We are at present getting more into nature in playing; and if the violence of gesture be not quite supressed, we have nothing of the ‚recitative' of the old tragedy. It is to the honour of Mr. Macklin, that he began this great improvement . . . there was a time when he was excluded from the Theatres, and supported himself by a company, whom he taught to play; some of whom made no inconsiderable figure. It was his manner to check all the cant and cadence of tragedy: he would bid his pupil first speak the passa e as he would in common life, and if he had occasion to speak the same words; and, then giving them more force, but preserving the same accent, to deliver them on the stage . . ." [1]). Auch Davies sagt von ihm, daß er der einzige Spieler gewesen sei, „that made acting a science" [2]).

Mit gleichem Interesse wandte er sich gegen die alten Kostümbräuche, ein Interesse, das sich am stärksten in den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens offenbarte, als er im Jahre 1773 zur Reform des Macbeth-Kostüms schreitet. In demselben Jahre, in dem Garrick die Londoner Bühne erobert, tritt er mit Erfolg auf. Er spielt Shylock. Durch Lord Landsdowne's Umarbeitung des Merchant of Venice war Shylock eine stark komische Figur geworden; Macklin ändert ihn, spielt seinen Juden so eindrucksvoll tragisch, so überzeugend, daß er der Shylock der kommenden Zeit wurde. Auch äußerlich hat er ihm ein anderes Gesicht gegeben. Es war seit langer Zeit festeingewurzelter Brauch gewesen, Shylock in einer roten Perücke zu

[1]) W. Cooke, Memoirs of Samuel Foote, I, S. 38.
[2]) Th.Davies, The Life of Garrick, I, S. 62.

spielen, sagte doch Richard Burbage's Epitaph so deutlich:

„The red-haired jew,
Which sought the . . .".

Er vertauschte sie mit einer pechschwarzen, das Düstere der Erscheinung erhöhend. Mit rotem Hut, langem schwarzem Kaftan und langen, weiten Hosen trat er auf (Abb. 32). Lichtenberg sah ihn in den siebziger Jahren: „Stellen sie sich einen etwas starken Mann vor, mit einem gelben, rohen Gesicht, und einer Nase, die an keiner der drei Dimensionen sonderlichen Mangel leidet, einem langen Unterkinn und einem Mund, bei dessen Schlitzung der Natur das Messer ausgefahren zu sein scheint, bis an die Ohren, auf einer Seite wenigstens, wie mich dünkte. Sein Kleid ist schwarz und lang, seine Beinkleider ebenfalls lang und weit, und sein Hut dreikantig und rot, nach Art der italienischen Juden vermutlich" [1]). Man sieht, wie er sich schon früh bemüht hat, das Kleid seiner Rolle anzupassen. Von der Kleidung seiner anderen Charaktere ist wenig bekannt; sein Macbeth trägt dieselbe Uniform, die Garrick wählt, und in den übrigen Rollen ist er ebenso unhistorisch wie seine Zeit, nur daß sein Kostüm einfacher gewesen sein mag. Cooke sagt von ihm, daß er sich immer mit der größten Sorgfalt gekleidet habe [2]), und seine Urteile über das Kostüm seiner Mitspieler zeigen, wie sehr er die Einfachheit des Kostüms schätzte. Über den Schauspieler Wilks, der 1740 als Lord Townley in The Provoked

---

[1]) Lichtenberg, Brief vom 30. Nov. 1775, op. cit. III, S. 266. Parry gibt folgende Erzählung wieder, die sich auf Macklin's erstes Auftreten als Shylock bezieht: „Pope fragt Macklin bei einem Abendessen, warum er einen roten Hut getragen habe, worauf Macklin antwortete, er habe gelesen, daß die Juden in Italien, und vor allem in Venedig, Hüte von dieser Farbe trügen. Nun, Mr. Macklin, fragte Pope, geben sich alle Spieler solche Mühe? Ich weiß nicht, ob sie es tun, aber ich habe meinen Ruf in dieser Rolle auf's Spiel gesetzt und war entschlossen, keine Mühe zu sparen für die besten Informationen. Pope nickte und sagte, daß es sehr lobenswert sei" (op cit., S. 65).

[2]) Cooke, Macklin S. 316.

Husband auftrat, sagt er aus: „His dress in make and fancy, was that of a man of sense and taste. He was not harnessed or loaded with tinselled finery, but dressed modestly in distinguished elegance“ [1]). Leonora Fenton's Polly in Gay's Beggar's Opera verdient sich Lob wegen der Einfachheit ihrer Kleidung, die der Schlichtheit eines modernen Quakers entspräche [2]).

Dieses Interesse für das Einfache und Passende der Kostümierung schlägt dann um in ein historisches, als die Zeit historisch reifer geworden war und Macklin mit dieser Zeit fortschritt. Jetzt, in der zweiten Hälfte von Garrick's Laufbahn, wacht dieses Interesse für die historische Echtheit auf.

IV. Kapitel.

Die Entwicklung des Prinzips der Koſtümtreue bis zum Ende der Garrick-Periode.

Wie eingangs erwähnt wurde, ist die Entwicklung des Tragödienkostüms zur historischen und ethnographischen Treue, die Entwicklung zur Einheitlichkeit des Gesamtbildes, eine allmähliche, die stufenweise vorwärtsschreitet.

Das Herausentwickeln aus dem Alten deutet sich schon früh an, in einer Zeit, die dem Neuen noch wesensfremd gegenübersteht, wie alles Neue, Werdende aus dem alten Massiv herauswächst, entweder darauf aufbaut oder es zerschlägt. Immer mehr offenbart es sich, bis es aus dem neuorientierten Zeitgeiste als neue Form herausspringt, als notwendiges Element der Zeit.

[1]) Kirkman, op. cit., S. 243.
[2]) Cooke, Macklin, S. 48.

Als solch notwendiges, kleines Element einer historisch erwachenden Zeit kann man das sich stufenweise zur Historie wendende Bühnenkostüm betrachten. Seine Entwicklung, die ein allmähliches Loslösen von einer Konvention der Stilisierung, der Irrealität, der prunkvollen Überladenheit bedeutet, die den Weg über das mehr natürliche, charakteristische, aber noch unhistorische Kostüm, über Phantasiemischungen, die aus dem Geschichtlichseinwollen und der historischen Unkenntnis entstanden sind, endlich zur historisch echten Form findet, konnte zu keiner Zeit naturgemäßer vor sich gehen, als im fortschreitenden 18. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten. Es ist die Zeit, in der der Geist neuen Stoff, neue Bilder, neuen Lebensatem sucht. Er sucht ihn in der Vergangenheit, holt die alten Zeiten hervor, aber nicht wie in der klassizistischen Periode die Antike, sondern er geht vor allem auf das Mittelalter und auf die Tradition des eigenen Volkes zurück. Dieses Suchen nach der alten Zeit dokumentiert sich zunächst als antiquarisches Interesse; aus diesem wächst das Hervorholen des Stoffes, und mit seiner kritischen Sichtung, mit einem eingehenden Studium beginnt seine Reproduktion. Alte Sitten und Bräuche, alte Dichtung, alte Architektur, alte Trachten, werden der Zeit näher gebracht. Ein jeder holt sich sein Teil: Der Dichter, der Literarhistoriker, der Geschichtsschreiber, der Architekt. Die Namen Warton, Gray, Walpole, Macpherson, Chatterton, Percy, Hume, Gibbon, Henry und später Walter Scott treten hervor und mit ihnen eine mehr oder minder echte Vergangenheit.

Jetzt beginnt auch eine eingehendere Kostümforschung; man holt historische Trachten hervor. Von 1757—1772 erscheint Thomas Jefferys A Collection of Dresses of Different Nations, Ancient and Modern after the Designs of Holbein, Vandyke, Hollars and Others. 1775 erscheint das für die kommende Zeit grundlegende Buch von Joseph Strutt: Horda Angelcynnan, or A

Compleat View of the Manners, Customs, Arms, Habits etc. of the Inhabitants of England. Im Jahre 1814 erscheint Ch. H. Smith's The Ancient Costumes of Great Britain and Ireland, from the Seventh to the Sixteenth Century, ein Werk, das im Jahre 1815 eine Erweiterung erfährt. Das 19. Jahrhundert schreitet auf diesem Wege weiter.

Auf der Bühne macht sich in dieser Zeit dasselbe Verlangen nach historischer Realität bemerkbar: man strebt nach dieser historischen Echtheit in Kleidung und Szenerie. Natürlich geht dieses Fortschreiten langsam vor sich; denn der Theaterapparat ist schwerfällig und zu sehr abhängig. Mangel an Geldmitteln, an Interesse von Seiten der Theaterbesitzer, Unreife der Masse der Spieler, deren Eitelkeit ein reales Bild zunichte macht, noch herrschende historische Unkenntnis verzögern diese Entwicklung.

Diesen Hindernissen gegenüber gehen Wandlungen im Theaterleben vor sich, die eine Reform begünstigen. Das Publikum, das in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch willkürlich herrschender Tyrann der Bühne war, der nach Launen oder Vorurteil applaudierte oder verdammte und die Freiheit eines Theaterleiters in nicht geringem Grade beengte, trägt jetzt ein anderes Benehmen zur Schau. Es lebt zwar noch der alte Geschmack an Glanz und Flitter, die „playbills" haben sich in ihrem Wortlaut keineswegs geändert, aber das Publikum trägt etwas von dem Geiste der Reform in sich; es entwickelt sich zur Romantik des 19. Jahrhunderts, ist gefügiger, weicher, geduldiger geworden. Es ist durch die Schule der Sentimentalität gegangen. Allerdings tauchen noch bisweilen Theaterskandale auf, aber sie sind seltener geworden.

Ein Zeichen für diese Gefügigkeit ist die Tatsache, daß die Zuschauer sich von der Bühne weisen liesen. Bis zum Jahre 1763 hatten sie von ihrem Gewohnheitsrecht, dem Sitzen auf der Bühne, Gebrauch gemacht, als Garrick sie, ohne viel Widerspruch zu finden, für immer von der Bühne

verbannte (Ausnahmen bildeten die „benefit"-Vorstellungen aus geschäftlichen Gründen). Dadurch war ein die Realität stark störender Faktor beseitigt worden.

Ferner hatte die Bühne im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre Form geändert. Von der „apron-stage" ging sie allmählich in die moderne Rahmenbühne über. Garrick führte im Jahre 1765 die „foot-lights" und die Seitenbeleuchtung ein. Ein weiterer Fortschritt zur Realität des Bühnenbildes, aus dem nunmehr die störenden Leuchter verschwunden waren. Die Theater selbst haben Vergrößerungen erfahren.

So nachteilig diese schwächere Beleuchtung und die weite Entfernung des Zuschauers auf die Schauspielkunst wirkten, der manche Feinheiten verloren gingen, so vorteilhaft war alles für die Entwicklung zur Realität. Das entferntere Bild bot etwas Geschlossenes, Abgerundetes dar; es war panoramahafter geworden. Die Bühne wird aus ihrer Umklammerung durch den Zuschauer befreit, rückt ab von ihm und steht in ihrer Entfernung in einem geschlossenen Rahmen da, in dem sich Szenerie und Kostüm allmählich der Realität zuwenden. Der Weg führt zum „romantischen Realismus", zum naturnahen Bühnenbilde, das gewissermaßen als lebendiges, historisch und ethnographisch echtes Gemälde dem entfernt sitzenden Zuschauer vor Augen steht. Bis zum Ende der Hochromantik zieht sich diese Entwicklung hin.

Schon früh im 18. Jahrhundert hatte Addison's und Ralph's Kritik sich gegen die Buntheit des Bühnenbildes gewandt und mehr Natürlichkeit und Einheitlichkeit gefordert. Eine Forderung, die nicht auf historisch echtes Kostüm, sondern auf eine Reinigung des Zeitgeschmacks hinzielte. Zu dieser Zeit, die noch so weit vom „romantic realism" entfernt ist, geht der uns schon bekannte Aaron Hill in seiner Forderung einen bedeutenden Schritt weiter. Am 12. Oktober 1724 schreibt er im Plain Dealer, als er eine Ankündigung eines Marionettenspiels mit der Bemerkung „Every figure dress'd according to their own Coun-

try Habits" erhalten hatte: „That, indeed, is a Stroke of Decorum, which out-soars, at one Fligth, ‚Patent, License and Charter'! And it will be reasonable to hope, after the Public Taste has been so refin'd by these ‚Chips of a New Block', that we shall see no more Intermixture of the Ancient, with the modern Dresses: Where the Order of Things is so capriciously revers'd, that the Courtiers of an English Monarch shall stand round him, like ‚Beaux of Yesterday'; and the Sovereign himself strut about, in Trunk Breeches, and be dress's, as ‚old' as a 'Patriarch' "[1]). Er selbst geht einige Jahre später dazu über, diese ungehört verhallte Forderung in die Tat umzusetzen, und zwar ließ er seine Tragödie Aethelwold in „Old Saxon Habits" spielen. Er schreibt am 31. Oktober 1731 an den Schauspieler Wilks: „As soon as the time draws near, I will shew you, by a few light drawings, a beautiful and no expensive occasion, for a novelty in the old Saxon dresses, which will not only carry more propriety, than the modern, but an equal grace, with the Greek or Roman; and may be form'd, upon their spare ground work, yet, appear quite new to the audience" [2]). Am 28. Oktober sendet er ihm die Skizzen: „I send you herewith, the shadows of a set of dresses for the Generous Traitor . . .

LEOLYN, because a Briton, ougth not to have his habit Saxon all; the rest have the authority of „Verstegan's Antiquities" [3]), for the ground-work of their appearance; only I need not observe to you, that some Heightenings were necessary, because beauty must be join'd to propriety, where the decoration of the stage, is the purpose to be provided for.

---

[1]) Cit. aus L. B. Campbell, A history of Costuming on the English Stage between 1660 and 1823 (University of Wisconsin Studies, Nr. 2, S. 198).

[2]) Hill's Works, I, S. 88.

[3]) R. Richard Rowlands, alias Verstegen, Restitution of Decayed Intelligence in Antiquities concerning the English Nation, Antwerp. 1605, 2. Ausg. 1673.

Abb. 33. David Garrick
als Richard the Third. 1772.

Abb. 34. Elizabeth Younge, Mr. Dodd, Mr. Love und Mr. Waldron
als Viola, Sir Andrew Aguecheek, Sir Tobby Belch und Fabian
in Twelfth Night. 1774.

For this reason, too, I had regard to a contrast of colours, in the several parts of each person's dress; and in those of the whole number, with respect to their appearance, together. These are little things, but I have often observed that their effect is not little.

To say nothing, as to impropriety, in the custom of dressing characters so far back, in time, after the common fashions of our Days, it weakens probability, and cuts off, in great measure, what most strikes an audience; for it relaxes the pomp of Tragedy, and the generality, being led by the eye, can conceive nothing extraordinary, where they see nothing uncommon. It is, also, worth notice, that a fine, natural shape, receives great advantage, from a will-imagined turn of habit, and an awkward, unnatural one has an air, that burlesques dignity without it.

The Furrs, which you will observe pretty frequent, in the figures, are a prime destinction, in the old Saxon habits; and will have something of a grandeur, not without beauty: but they need not be real furrs — many cheap imitations will have the same effect, at the distance, they will be seen from. Most other parts of the dresses may be compleated, by giving new uses, to the old reserves of your wardrobe, for if I do not mistake, it is rather fancy, than expence, that does the business in these cases.

As to the coronets, it was the custom of those times, for persons of high rank, to wear them, upon common, as well as extraordinary occasion; but they must be distinguished, more than they are in the papers, to point out the different degrees; and worn in a more becoming position, higher off from the forehead, and a little leaning to one side. There is an advantage will attend the use of their long single feather, beyond that of the plume. — It will be light, and may be worn, throughout five acts, without warmth or inconvenience" [1]).

---

[1]) Hill's Works, I, S. 89—91.

Einige Tage darauf, als er noch keine Antwort erhalten hat: „I hope I am not to interpret your silence, on my sketches of the Saxon habits, as a mark of disinclination to dress the Play. — I cannot, for the reason in my last, entertain any thoughts of seeing it dressed in the modern manner; and if you apprehend the habits, I propose, to want beauty, it arises from my not having rightly expressed them, in those papers“ [1]).

Die Aufführung fand in den vorgeschlagenen Kostümen statt, deren Skizzen uns nicht erhalten geblieben sind. In der Mischung von „beauty and propriety“ wird die erstere stärker betont worden sein. Das Wesentliche jedoch ist, daß schon im frühen 18. Jahrhundert, das diesen Fragen interesselos gegenübersteht, dieses Prinzip betont und im Verein mit wissenschaftlicher Arbeit in die Tat umgesetzt worden ist. Hier ist die kommende Zeit angedeutet [2]).

Im Jahre 1734 trat die berühmte französische Tänzerin Mlle. Sallé in London im Couvent Garden Theater auf. Sie bot den erstaunten Londonern ein gänzlich neues Bild. Nachdem sie in Frankreich mit den Ideen einer Kostümreform keinen Anklang gefunden hatte, versuchte sie nun in London diese Reformgedanken zu verwirklichen und trat in den beiden Balletten Pygmalion und Ariane und Bacchus in einem Kostüm auf, das sich der antiken Kleidung näherte. Der Mercure de France vom April 1734 enthält fogenden Brief: Londres, 15 mars 1734. . . . Vous concevez, monsieur, ce que peuvent devenir tous les passages de cette action exécutée et mise en danse avec les grâces fines et délicates de mademoiselle Sallé. Elle a osé paraitre dans cette entrée sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée, et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset

---

[1]) Hill's Works, I, S. 99.

[2]) In Deutſchland propagierte Gottſched zur ſelben Zeit dieſe Ideen (1730, 1737, 1741).

et son jupon, que d'une simple robe de mousseline tournée en draperie, ajustée sur le modèle d'une statue grecque" [1]). Zwei Monate lang trat die Tänzerin mit vollem Erfolg auf, ohne jedoch einen Einfluß auf die Kostümierung der Tragödienheldinnen auszuüben, die von der Zeitmode nicht abließen.

Es ist wieder Aaron Hill, der diese Frage aufgreift. Im „Prompter" vom 24. Januar 1735, dem weiter oben schon ein Abschnitt entnommen wurde, sagt er unter anderem aus: „The Bounds of Probability, in the Mean Time, may be as openly transgress'd, in the Appearance of an Actor, as in the Sentiments which he utters. — And the Dress therefore shou'd always be suited to the Person who takes it upon him. — An old Roman cou'd never with any Propriety, be made to look like a Modern Frenchman; nor a Dutch Burgo-master's Wife, like a Queen of Great Britain. — When, therefore, Persons of Rank and Figure are introduc'd upon the stage, they shou'd be cloath'd so as to represent Themselves, and not the Patchwork Inconsistencies of their Management" [2]).

Zwanzig Jahre später hören wir wieder von ähnlichen Bestrebungen. West Digges, der Leiter des Canongate Theaters in Edinburgh führt am 26. Dezember 1757 Macbeth auf „with the characters entirely new dress'd, after the manner of the Ancient Scots" [3]). Am 29. April des folgenden Jahres bringt er die Pastoralkomödie The Gentle Shepherd zur Aufführung, von der es heißt: „. . . the characters to be dress'd in the Scotch dresses . . . the utmost care and application has been taken to learn the Scots dialect in this peace as perfectly as possible . . ." [4]). Es ist Nationalstolz, der hier die Gestalten in heimische Tracht

---

[1]) A. Jullien, Histoire du Costume au Théâtre, 1880, S. 65.
[2]) cit. aus L. B. Campbell, op. cit., U. W. S. Nr. 2, S. 199.
[3]) J. C. Dibdin, Annals of the Edinburgh Stage, 1888, S. 95.
[4]) ebenda, S. 96.

kleidet; von keiner anderen Aufführung ist eine ähnliche Ankündigung vorhanden.

Im folgenden Jahre ermahnt Wilkes in seinem General View of the Stage die Londoner Theaterleiter, zu den römischen Bühnenbräuchen zurückzukehren, wo „The Roman Actors were always habited according to the fashion of the country where their scene was laid". Er fährt fort: „This was strictly right; but notwithstanding, I don't know whether an attempt to introduce such a practice on our Theatre, would be so well received by our audiences who have been so long habituated to such glaring impropriety and negligeance in the opposite extreme. — But this we may however assert, that if a greater attention were bestowed on this subject, and the noted personages were dressed according to nature, and what we learn of them from their histories or pictures yet existing, it would let us much more readily into the truth of the story, and greatly beautify the representation. This should be observed with great attention in all historical plays; but, where the characters are more general, such as Fine Gentleman, Fops, Beaux, Prudes etc. (these, being the growth of all nations are to be dressed according to our present ideas of those characters, and to the appearances they make in common life)" [1]). Die feinen Unterscheidungen, die in dieser eindringlichen Forderung gemacht werden, lassen eine Weiterentwicklung dieser Ideen deutlich erkennen.

Wir überschreiten die Mitte des Jahrhunderts. Im Jahre 1762 geht man in den Londoner Theatern dazu über, diese Forderung bei einzelnen Aufführungen der Verwirklichung näherzubringen. Am 25. Oktober 1762 erscheint im Public Advertiser eine Ankündigung der Aufführung von Every Man in his Humour mit der Bemerkung: „With Characters new Dress'd in the Habits of the Times". In Drury Lane folgte am 3. November der zweite Teil Heinrichs IV.

[1]) cit. aus Odell, op. cit., I, S. 452.

und am 18. Dezember Richard III., deren Ankündigungen mit derselben Bemerkung versehen waren. Im Public Advertiser findet man nun am 5. November folgende Kritik mit der Überschrift „Drury Lane Nov. 4, 1762“:

„Last night the reformation of dress, of which we gave notice in a former paper, took place at this theatre on the revival of the second part of King Henry the Fourth. The beauty, as well as the propriety of the dresses, gave great satisfaction. The old English habits are, indeed, admirably suited to the style and manners of the plays of the time, in which a pecularity prevails, very remote from the modern dialogue and the present fashions. The effect of the observation of the costume, as the French call it, is very visible in the representation of Every Man in his Humour, and will, we hope, for the future be strictly observed in dressing every character in the plays of that age“ [1]).

Wenn man nun die Theateranzeigen der Spielzeit 1762/63 durchsieht [2]), so findet man, daß diese Bemerkung nur bei Theaterstücken anzutreffen ist, die zur Zeit Shakespeares und seiner Nachfolger entstanden sind oder spätere, mit neuen Titeln versehene Umarbeitungen jener Werke darstellen: Henry the Fourth, Richard the Third, Jane Shore, Every man in his Humour; verfolgt man die Aufführungen bis in die siebziger Jahre, so vervollständigt sich das Bild: Merry Wifes of Windsor, The Gamesters, Old City Manners, Epicoene, King Lear, Henry the Eighth, Lady Jane Gray u. a. m. All diese Werke tragen obige Bemerkung. Die übrigen Aufführungen aber, die der „Public Advertiser“ in der Spielzeit 1762/63 von beiden Theatern ankündigt: The Orphan, Tamerlan, Hamlet, Venice

---

[1]) D. T. Mackintosh bringt dieſe Ankündigungen zum erſtenmal in einem Aufſatz „New Dressed in the habits of the Times“ im „Times Lit. Supplement“ vom 25. Auguſt 1927.

[2]) Burney Collection, British Museum.

Preserved, Romeo and Juliet, Barbarossa und viele andere sind nicht mit irgendeiner besonderen Bemerkung über Kostümierung versehen. Die Aufführungen, die beide Theater in die „Habits of the Times“ kleiden, gehören also alle dem Stoffkreis der englischen Geschichte an: die Reformbestrebungen sind somit auf ein Gebiet beschränkt [1]).

Diese neue Kleidung, die obige Kritik als „old English Habits“ bezeichnet, ist uns schon bekannt. Es ist die Elisabethaner-Tracht, die Mode der Entstehungszeit der Dramen, in der früher schon Richard III. und Falstaff mit seinem Gefolge auftraten. Das Neue, das die Bestrebungen gebracht haben, ist somit eine ausgedehntere Verwendung des späten Tudor-Kostüms, die Erweiterung eines überlieferten Brauches, ein historisches Kostüm unhistorisch zu verwenden.

Es ist nur allzu natürlich, daß man die Mode jener Zeit wählte, die in ihrer monumentalen Größe am stärksten überliefert war und auf der Bühne schon eine Tradition aufzuweisen hatte. Die Echtheit der Kleidung bezeugt Garrick's Richard III. (Abb. 33), der eine Elisabethaner-Ritterrüstung trägt [2]) (allerdings ist die Echtheit etwas entstellt durch den Königsmantel, auf den noch obendrein der Stern des „Order of the Garter“ geheftet ist, den erst Karl I. diesem Orden hinzufügte).

Dieser scheinbar historisch echten Verwendung des Elisabethaner-Kostüms in der Tragödie steht die echte Verwendung in der Komödie der Shakespeare-Zeit gegenüber. Hier sieht man die Gestalten in dem ihrer Epoche

---

[1]) Es ist nicht bekannt, wer der eigentliche Urheber dieser Bestrebungen war. Mackintosh vermutet in seinem Aufsatz, daß der Name des älteren Colman hier genannt werden könnte; man kommt aber mangels fester Grundlagen über eine Vermutung nicht hinaus. — Die Koch'sche Truppe führte am 6. Oktober 1766 Elias Schlegel's „Hermann“ in genauestem Kostüm (?) auf; ebenso wurde in Wien „Hermann und Thusnelda“ von Ayrenhoff in gleicher Kostümierung gegeben.

[2]) vgl. auch Abb. 37, auf der der Bote elisabethanisch gekleidet ist.

entsprechenden Gewande. Die Szene aus Twelfth Night (Abb. 34) zeigt zwei historische Kostüme, Tobby und Fabian; Viola und Sir Andrew sind modern gekleidet. Auch die Schauspielerin hat sich hierin dem historischen Kleid zugewandt. Boaden erinnert sich noch der Mrs. Abington, wie er sie in Beaumont und Fletcher's Scornful Lady gesehen hat: „It may be worth noticing, that the costume of James' reign was strictly attended to the dresses of the characters; and I remember the enjoyment of Mrs. Abington, in a high ruff and a rich silver silk edged with black velvet" [1]). Doch es ist nicht das Jahr 1762, das der Darstellerin das historische Kostüm gebracht hat. Schon in den fünfziger Jahren (vielleicht auch früher) stellt Peg Woffington eine echte Mrs. Ford dar (Abb. 35), sodaß auch hier nur eine Erweiterung eines schon früher bestehenden Brauches erfolgt ist.

In dem uns bekannten Bilde der antiken Tragödie mit ihren Riesenreifröcken bildet Mrs. Melmoth's Roxana (bis auf einige nicht zum antiken Gewande gehörige Zierate) eine bemerkenswerte Ausnahme (Abb. 56) [2]).

Die auf das Tudor-Kostüm beschränkten Reformversuche griffen nicht auf andere Gebiete über. Erst im Jahre 1773 dehnt Charles Macklin diese Bestrebungen auch auf die Kleidung des Macbeth aus und bringt neues Leben in die eingeschlafene Bewegung. Am 13. Oktober 1773 tritt er in dieser Rolle auf. Die bis zu diesem Tage verwandte Offiziersuniform vertauscht er mit einem buntgewürfelten Tartan des schottischen Hochländers. Es war eine weit kühnere Reform als die der vergangenen Jahre; das Auge des Zuschauers war schon seit langer Zeit an das Tudor-Kostüm gewöhnt, und jetzt tritt der alternde Mann mit seiner vierschrötigen Gestalt mit fliegenden Locken und kurzem schottischem Röckchen auf und bietet einen völlig

---

[1]) J. Boaden, Life of Mrs. Siddons, I, S. 370/71.

[2]) Daß Mrs. Melmoth nicht konsequent war, zeigt die Abb. 38.

(Zeile 20 v. o. lies statt Abb. 56 Abb. 36.)

neuen Anblick. Der Morning Chronicle berichtet von der Aufführung, daß die Kleidung „new, elegant and a sort hitherto unknown to a London audience" war [1]). Gerade dieser gänzlich neue Anblick konnte den Bestrebungen neuen Antrieb verleihen, vor allem deshalb, weil der Öffentlichkeit die Frage der Reform dadurch nähergebracht und das allgemeine Interesse geweckt wurde. Lichtenberg schreibt am 30. November 1775 aus London: „Mich dünkt, ich habe Ihnen schon einmal gesagt, daß er (Garrick) den Hamlet im französischen Kleide spielt. Es scheint allerdings sonderbar. Ich habe ihn deswegen öfters tadeln hören, aber doch niemals zwischen den Akten, oder beim Nachhausefahren, oder hintendrein beim Abendessen, sondern immer nach verloschenem Eindruck: und bei wiedererwachtem Kopf, im kalten Gespräch, wo, wie sie wissen, sehr oft gelehrt für gut, und auffallend für scharfsinnig angenommen und gegeben wird. Ich muß gestehen, dieser Tadel hat mir nie so recht eingewollt. Und bedenken sie nur, ob es sehr schwer war, so behutsam zu sein" [2]). Im weiteren Verlauf des Briefes legt Lichtenberg seine Ansichten ausführlich dar: „Mir kommt es vor, als wenn alte Trachten auf der Bühne für uns, wenn wir nicht gar zu gelehrt sind, immer eine Art von Maskeradehabit wären, der zwar, wenn er schön ist, gefällt, allein, das geringe Vergnügen, das er gewährt, kann selten ganz zu der Summe des Übrigen geschlagen werden, das den Eindruck des Stückes vermehrt. Es geht mir hierin, wie mit den deutschen Büchern in lateinischen Lettern. Für mich sind sie immer eine Art von Übersetzung. . . Da also, sollte ich denken, wo unsere jetzige Kleidung in einem Schauspiel nicht die empfindliche Majestät unserer Schulgelehrsamkeit beleidigt, sollen wir sie auf alle Weise beibehalten. Unsere französischen Röcke sind längst zur Würde einer Haut, und ihre Falten zur Be-

---

[1]) cit. aus Parry, op. cit., S. 162.

[2]) Lichtenberg, op. cit., III, S. 235 f.

Abb. 35. Peg Woffington als Mrs. Ford.

Abb. 36. Mrs. Melmoth als Roxana, 1776.

Tafel XVIII

deutung von Mienen gediehen, und alles Ringen, Krümmen, Fechten und Fallen in einer fremden Tracht verstehen wir zwar, aber wir fühlen es nicht. . . . Ein gut gebauter Schauspieler . . . verliert allemal in einer Tracht, die sich zu sehr von der entfernt, die irgend einem im Leben, bei einem früher, beim andern später, keiner der geringsten Gegenstände unserer Wünsche, und die süßeste Befriedigung jugendlicher Eitelkeit wären . . . Wohl verstanden, daß ich hiermit nicht sage: Cäsar und Englands Heinriche und Richarde sollten in Gardeuniform mit Scherpe und Ringkragen einhertreten. Diese und ähnliche Abweichungen von einem allgemeinen Gebrauch zu empfinden und zu ahnden, hat jedermann Kenntnisse und antiquarischen Stolz in der Schule und von Kupferstichen, Münzen und Ofenplatten gesammelt. Ich meine nur, wo der Antiquar in den Köpfen eines Publikums über einen gewissen Artikel noch schlummert, da soll der Schauspieler nicht der Erste sein, der ihn wecken will. . . . Doch ist hierin der Geschmack eines einsichtsvollen Schauspielers, der die Stärke und Schwäche der Augen kennt, vor die er treten soll, über alle Regeln“ [1]). Diese Ausführungen lassen erkennen, wie lebhaft dieses Streben nach historischer Echtheit der Bühnenkleidung im öffentlichen Leben diskutiert wurde.

Jetzt wendet sich auch Garrick diesen Bestrebungen zu. Über eine seiner letzten Aufführungen von King Lear berichtet der Morning Chronicle vom 21.—23. März 1776: „The play received considerable improvement last night from the characters being judiciously habited in old English Dresses. Lear's was more majestic than usual, and in our opinion much more in character. The disposition of the scenery was likewise varied on the occasion, so as to produce a pleasing effect, and heighten the general representation of the piece“ [2]).

---

[1]) Lichtenberg, op. cit., III, S. 237 ff.

[2]) cit. aus Odell, op. cit., I, S. 454.

Im Jahre 1771 hatte Garrick den bekannten Theatermaler De Loutherbourg aus Paris nach London verpflichtet. Loutherbourgs Hauptinteresse war auf die Schaffung einer realistischen Szenerie gerichtet, doch mag er auch fördernd in die Entwicklung zur Kostümtreue eingegriffen haben. Die Titelbilder, die er zum Teil für die Ausgabe von Bell's British Theatre zeichnete, zeugen von seinen fortschrittlichen Ideen. Die danebenstehenden Abbildungen der Schauspieler jedoch beweisen andererseits, wie wenig solche Ideen in der Theaterpraxis ihre Verwirklichung gefunden haben, und wie langsam die Reform des Kostüms vor sich ging.

Ein einheitliches Bild war in diesen, nach neuem Prinzip ausgestatteten Aufführungen nicht erreicht worden. In der Darstellung der Szene aus Shakespeares Twelfth Night sind historische Trachten mit der Zeitmode vermischt (Abbildung 34). König Johanns Kostüm und Huberts geschlitztes Gewand sind phantastische Zusammenstellungen, die von der Tudortracht des Boten stark abweichen [1]). Ebenso trägt Mrs. Melmoth als Queen Elizabeth ein Zeitkleid, in dem durch den Hermelinbesatz die königliche Würde und durch den Stuartkragen die Vorzeit angedeutet ist (Abb. 38).

Über Macklin's Macbeth-Aufführung schreibt der „London Chronicle vom 23.—26. Oktober 1773: „The Scenes, Decorations and Dresses, were very striking and magnificent; the cannons on Macbeth's castle, however, were a violation of the costume in painting as firearms were invented many centuries after the coronation of Malcolm. — Lady Macbeth's modern robes by no means accorded with the habits of the other personages, and Mr. Macklin's flowing curls, like the locks of Adonis, were unpardonably out of character" [2]).

---

[1]) vgl. Abb. 37.

[2]) cit. aus Odell, op. cit., I, S. 453.

Über Ansätze in der Entwicklung zur Kostümtreue und Einheitlichkeit des Bühnenbildes ist diese Periode nicht hinausgekommen.

V. Kapitel.

Die Weiterentwicklung während der Kemble-Periode (1783—1817) [1].

Hatte das Zeitalter David Garricks in seinem Charakter als Übergangsperiode die Bühne mit einem bunten Gewirr von historischen und fremdländischen Kostümen, von Zeitkleidern und Phantasietrachten angefüllt, so wird die ihr unmittelbar folgende Zeit, die Frühzeit der Kemble-Periode, ein ähnliches Bild bieten. Wie eingangs des letzten Kapitels gesagt wurde, vollzieht sich das Hinübergleiten ins neue realistische Bühnenbild in stufenweiser Entwicklung. Das Alte, die Konvention, lebt noch zu stark neben der Idee der Reform, die jetzt als geistiges Gut zu den Errungenschaften der Zeit gehört. Wir sind noch weit von dem einheitlichen, historisch-echten Kostümbild entfernt.

Das ſcheidende 18. Jahrhundert.

Die führenden Spieler der neuen Zeit, mit ihnen der junge Kemble, kümmern sich wenig um die Exaktheit ihrer Kostüme. John Henderson, der zu den ersten Schauspie-

---

[1]) Die Zeit, die zwiſchen Garricks Abgang im Jahre 1776 und dem erfolgreichen Auftreten John Kembles (1757—1823) im Jahre 1783 liegt, bringt keinen bedeutenden Fortſchritt der Entwicklung, und das, was an charakteriſtiſchen Beiſpielen für dieſe ſieben Jahre überliefert iſt, ſoll hier eingefügt werden.

lern der Garrick-Nachfolge gehört, legt wenig Sorgfalt auf eine passende Kleidung. „He paid not", sagt Boaden, „the slightest attention to costume, and was indifferent even to the neatness of fitting of his dress. He affected to care nothing about it. . . . And once boasted that he had played, I think, ten charakters consecutively, in the same manner. When Henderson's Lear was first discovered he looked like Falstaff sitting as Henry the Fourth . . ." [1]). In der Spielzeit 1784/85 trug sein Macbeth ein „venezianisches" Kostüm, um das sich eine Schärpe von schottischem Stoff als Zeichen der Zugehörigkeit zur Ritterschaft schlang [2]).

Boaden erinnert sich noch der sonderbaren Kleidung, die William Lewis im Jahre 1786 als Percy getragen hatte, der in fliegendem Haar, das durch ein paar wehende blaue Bänder gehalten wurde, in einem „light summer costume of no age in the history of man" aufgetreten war [3]). Ein solches „costume of no age" schmückt seinen antiken Helden Hyppolitus auf einem Bilde aus früherer Zeit (Abb. 39) [4]). Dieses Phantasiekleid bestätigt vollauf das Bild seines Percy, das Boaden noch lange Zeit später in der Erinnerung sieht. Ebenso zeitlos und stilwidrig ist der Schauspieler Aikin als Phocion gekleidet (Abb. 40). Auch Cato's „flowered gown" ist noch nicht abgelegt worden. Digges kleidete seinen Senator „exactly like Sir Roger de Coverly, as a chairman of a bench of justice" [5]), und Kemble trug diese stock-robe noch bei seinem ersten Auftreten als Cato in der Spiel-

[1]) Boaden, Kemble, I, S. 75.

[2]) J. Dibdin, op. cit., S. 191.

[3]) Boaden, Kemble, I, S. 327.

[4]) Diese aus früherer Zeit stammenden Bilder sind deshalb hier eingefügt, weil sie Schauspieler darstellen, die der frühen Kemble-Periode angehören.

[5]) Samuel Foote, soll, nachdem sich der Applaus gelegt hatte, laut in das Parkett gerufen haben: „A Roman chimney-sweeper on a May-day" (Dict. of Nat. Biogr. W. Digges).

Abb. 39. William Lewis
als Hippolitus. 1776.

Abb. 40. F. Aikin
als Phocion. 1777.

Abb. 41. Mr. Middleton
als Eumenes. 1795.

Abb. 42. Charles Murray
als Demetrius. 1797.

Abb. 43. Joseph Holman
als Faulconbridge. 1786.

Abb. 44. John Kemble als Richard the Third. 1796.

Abb. 45. John Henderson
als Falstaff. 1778.

Abb. 46. George Holman
als Douglas. 1791.

Abb. 47. Henry Jonston
als Douglas. 1799.

Tafel XXII

Abb. 48. John Henderson
als Hamlet. 1776.

Abb. 49. Robert Bensley als Busiris. 1781.

zeit 1783/84 [1]). Noch in den neunziger Jahren, als Kemble schon das antike Kostüm, das er selbst trug, von all seinen Anhängseln befreit hatte, behaupten noch entstellte Formen der Überlieferung ihren Platz (Abb. 41 und 42).

Als Othello trug Kemble 1785 eine britische Generalsuniform [2]).

Den historischen Engländern hat man keine neuen entsprechenden Kostüme gegeben. Joseph Holman's Faulconbridge zeigt sich in einem Phantasiekleid mit seltsamen Anhängseln, die ihm ein kriegerisches Aussehen verleihen sollen (Abb. 43); Kembles Richard III. aus dem Jahre 1796 ist der Elisabethaner geblieben (Abb. 44). Auch Falstaff hat sich wenig verändert (Abb. 45).

Der weiße Atlas, aus dem Spranger Barry's Douglas-Kostüm verfertigt war, ist durch schottischen Stoff ersetzt worden, den man zu eigenartigen Kleidern verarbeitet hat (Abb. 46 und 47). Sie machen einen wenig fortschrittlichen Eindruck.

Der Widerspruch, der sich unter Garrick's Zeitgenossen gegen das Zeitkostüm Hamlet's geltend gemacht hatte, hat vorerst keine wesentliche Veränderung dieses Brauches bewirkt. Kemble wählte, als er bei seinem ersten Auftreten in London im Jahre 1783 den Dänenprinzen spielte, eine moderne Hoftracht. „He played the part in a modern court dress of black velvet, with a star on his breast, the Garter and a pendent ribbon of an order, mourning sword and buckles, with deep ruffles, the hair in powder, which in the scenes of feigned distraction flowed dishevelled in front and back over the shoulder" [3]). Auf dem Stich aus dem Jahre 1785 trägt er dazu den Orden vom Goldenen Vlies (1430 vom Herzog von Burgund gestiftet) (Abb. 51). „The

---

[1]) Boaden, Kemble, I, S. 75/76.
[2]) ebenda S. 256.
[3]) Boaden, op. cit., I, S. 104.

royal shade of Denmark" ging noch als ein „son of earth" einher, „cloathed in the solid armour of a warrier" [1]).

Der alte Brauch, nur den Hauptdarstellern neue Kostüme zu geben, ist noch nicht überwunden. Für die Aufführung von Dr. Delap's Captives (1786) wurde für Kemble ein „genuine scottish dress" angeschafft, das von der Kleidung der übrigen Spieler stark abstach [2]). „Dramaticus" rügt diese Nachlässigkeiten im Gentlemen's Magazine vom Mai 1789: „King Richard's troops appear in the present uniform of the soldiers in St. James's park, with short jackets and cocked-up hats. King Richard wears indeed the habiliments of his time (?), but Richmond is dressed à la vraie moderne; whilst the Bishop is stiffened in the reformed lawn sleeves with trencher cap and tassel, instead of the pontifical hat, cloak and cassock. The Lord Mayor . . . figures in his own character, but the other attendants in the play, not so. . . . How is it possible to reconcile Macbeth or Hamlet dressed in our fashionable short coats with the idea of habits of ages so far anterior?" [3]).

In dieses wenig fortgeschrittene Bild, das die Bühne des scheidenden Jahrhunderts bietet, mischen sich jetzt neue Farben ein, die davon zeugen, daß die Idee der Reform kraftvoll wiederauflebt. Es mußten erst die Schauspieler heranreifen, die diese Ideen in sich aufnahmen und groß genug waren, sie zu verwirklichen. Die beiden großen Künstler, John Kemble und seine Schwester, Mrs. Sarah Siddons, waren geeignet, den Weg, der zum einheitlichen, geschmackvollen Bühnenbild führt, in dem sich das Kostüm einem historisch-echten, künstlerisch wertvollen Stil nähern soll, zu verbreitern, weil sie, mit der Zeit fortschreitend, deren Prinzipien in sich aufnahmen, ihnen durch eifriges Studium festen Boden gaben und sie in die Tat umsetzten,

---

[1]) Boaden, op. cit., I, S. 58.
[2]) ebenda, S. 325/326.
[3]) cit. aus Odell, op. cit., I, S. 456.

so weit es im Bereich ihrer historischen Kenntnisse und in der Macht ihres Einflusses lag.

John Kemble reift allmählich zum Reformator heran. Bald nachdem er der führende Spieler der Londoner Bühne geworden ist, löst er sich langsam von der Konvention, zunächst teilweise und namentlich da zuerst, wo er am stärksten interessiert ist: und das ist die Antike [1]). Eines seiner Verdienste um das Theaterkostüm während des ersten Jahrzehnts seiner Laufbahn ist der gründliche Reinigungsprozeß des verunstalteten antiken Bühnenkleides. Kemble selbst ist der klassische Typ. In ihm und seiner Schwester ist die klassische Schule der Schauspielkunst vertreten, die im Gegensatz zu Kean's romantischer Spielkunst steht. Sein Spiel ist künstlerisch ausgefeilt, durchdacht; seine Gebärden, seine Haltung abgemessen, würdig. Seine Sprechkunst war getragen, beherrscht. Er schätzte Dryden's Diktion. Im täglichen Leben trug er dieselbe Haltung zur Schau. Mit seinem großen, ebenmäßigen Wuchs und seiner klassischen Kopfform war er der geeignete Künstler, die antike Toga und Tunika in ihrer Reinheit auf die Bühne zu bringen. „Mr. Kemble was a genuine Greek in his appearance" [2]). Seine Zeit nannte ihn den „classical actor". Der so genaue William Hazlitt hebt im Examiner vom 27. Oktober 1816 seine Größe als Darsteller klassischer Rollen (Cato) hervor: „. . . he is the most classical of actors. He is the only one of the moderns, who both in figure and action approaches the beauty and grandeur of the antique. In the scene of the soliloquy just before his death, he was rather inaudible, and indeed the speech itself is not worth hearing; but his person, manner, dress, seemed cast in the very mould of Roman elegance and

---

[1]) Im Laufe und vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts lebt in Europa ein ſtarkes Intereſſe an antiken Skulpturen auf.

[2]) Boaden, Kemble, II, S. 150.

dignity“ [1]). Die fortschrittlichen Leistungen, die Kemble diese Anerkennung einbringen, verdankt er einem eifrigen Studium: „He saw that much was yet to be done in the representations of his plays, and determined when he should acquire the necessary power, to bend every nerve to make them perfect, beyond all previous examples. To do this, he was first himself to study the antiquities of his own and other countries; to be acquainted with their architecture, their dress, their weapons, their manners, and he, by degrees, assembled about him the artists who could best carry his designs into effect. To be critically exact was the great ambition of his life . . .“ [2]).

Im Winter 1788 übernimmt Kemble die Leitung von Drury Lane und erhält dadurch etwas mehr Macht und Bewegungsfreiheit. Nur etwas mehr; denn Richard Br. Sheridan, der Haupteigentümer des Theaters, betrachtet Drury Lane zu sehr als Finanzunternehmen, als daß er für umfangreiche Neuerungen empfänglich gewesen wäre. Thomas King, der bis dahin Manager dieses Theaters gewesen war, klagt über die starke Beengung seiner Handlungsfreiheit: „I can only once more positively assert, that I was n o t manager; for I had not the power, by any agreement, nor indeed had I the wish, to approve, to reject, any new dramatic work; the liberty of engaging, encouraging, or discharging any one performer, — nor sufficient authority to command a cleaning of a coat, or a d d i n g, by way of decoration, a y a r d o f c o p p e r l a c e; both of which, it must be allowed, were often much wanted . . .“ [3]).

Trotzdem bot sich Kemble jetzt mehr Gelegenheit, seine eigenen Wege zu gehen. Eine reich ausgestattete Coriolanus-Aufführung, die noch im selben Winter (7. Februar 1789) stattfindet, stellt seine erste große Leistung als

[1]) W. Hazlitt, the Elder, A View of the English Stage, herausgeg. 1906 von Sp. Jackson.

[2]) Boaden, Kemble, I, S. 157.

[3]) ebenda, S. 405/6.

Abb. 50. George Harley als Caled. 1793.

Abb. 51. John Kemble als Hamlet. 1785.

Abb. 52. John Kemble als Coriolanus. 1789.

Abb. 53. John Kemble
als Cato. 1791.

Abb. 54. John Kemble
als Oedipus. 1791.

Abb. 55. John Kemble
als Hamlet. 1801.

Tafel XXV

Leiter von Drury Lane dar. Hier wird er, wie mit Sicherheit anzunehmen ist, zum erstenmale einen echten, von allen Anhängseln befreiten Römer auf die Bühne gebracht haben (Abb. 55). [1]) Sein Oedipus und sein Cato aus dem Jahre 1791 zeugen von der Ueberwindung der früheren Mischtracht (Abb. 53 und 54). Das Gemälde von Lawrence stellt Kemble in der eindrucksvollen Größe seiner klassischen Erscheinung dar. Ein Vergleich mit Quin's Coriolanus läßt erkennen, wie sehr der Geist der Zeit sich gewandelt hat: hier Formenreinheit, dort geschmacklose Verzerrung.

Ein einheitliches Kostümbild war auch hier noch nicht geschaffen worden. Eine Zeitungskritik aus jenen Tagen sagt aus, daß das Kleid des Coriolanus „was entirely in the Costume even to his sword; but those of his gards had served the heroes of other times and nations" [2]). Kemble selbst fürchtete noch von seiner Zeit für einen „antiquary" gehalten zu werden, wenn er die Reform auf alle Darsteller in den antiken Dramen ausdehnte. J. R. Planché berichtet in seinen „Recollections and Reflections" 1872 über eine Erzählung Francis Douce's, der Kemble bei der Reform des antiken Kostüms beratend unterstützte: „This gentleman had assisted Mr. John Kemble when he introduced several alterations in the costumes of Shakespeare's plays, particularly those founded on Roman history; for which latter, however, he drew his materials from the columns and arches of the emperors, and not from the contemporaneous republican authorities. When urged to do so, and to ‚reform it altogether', he exclaimed to Mr. Douce, in a tone almost of horror, ‚Why, If I did, sir, they would call me antiquary'. ‚And this to me, sir!' said the dear

---

[1]) Faſt zur ſelben Zeit tritt Talma als Proculus in Voltaire's „Brutus" in echt antikem Koſtüm auf.

[2]) cit. aus A. Nihol, L. 18th. Cent. Drama, S. 35 (Burney Newspaper Coll. B. M. 936, g. b. II).

old man, when he had told me of the circumstances, ‚to me, who flattered myself I was an antiquary'." [1])

Am 19. Oktober 1793 spielt Kemble seinen Hamlet zum erstenmal in einem „Vandyke"-Kostüm, und von dieser Zeit an war das Kostüm des Dänenprinzen, wie Boaden aussagt, auf „black satin and bugles" [2]) festgelegt [3]) (Abb. 55 und 57, oben links). Kean's Hamlet aus späterer Zeit trägt eine Abart dieses Bühnenkleides (Abb. 72). Dieses „Vandyke"-Kostüm bedeutet einen Fortschritt. Hamlet ist von der Zeitmode befreit und trägt ein Kleid, das der Phantasie des Zuschauers freien Spielraum läßt.

Im Dramatic Censor findet sich über die Aufführung von King John vom 20. November 1800 folgende kurze Kritik: „. . . in getting it up, the manager has paid the most scrupulous attention to scenic propriety and costume; the dresses, decorations, etc. are analogous to the date of action (?)" [4]).

Das Koſtüm der Schauſpielerin.

Auch in der Kleidung der Schauspielerin vollziehen sich fortschrittliche Wandlungen, die um 1790 durch den Wechsel der Zeitmode günstig beeinflußt werden. Der alte Reifrock und andere Formen der Tagesmode waren noch in den achtziger Jahren auf der Bühne vorherrschend (Abbildung 58), bis Mrs. Siddons in einem gänzlich anderen Kostüm auftrat, das sich der antiken Frauenkleidung in etwa näherte und die Mode der kommenden Zeit (Empire) andeutete. Bei ihrem ersten Auftreten im Jahre 1775 als Portia im Merchant of Venice (Dr. L.) erntet sie wenig Beifall mit ihrem Spiel und ihrer neuartigen, noch wenig

[1]) cit. aus L. B. Campbell, op. cit., U. W. S. Nr. 2, S. 213.
[2]) schwarzer Perlenſchmuck.
[3]) Boaden, Kemble, II, S. 107.
[4]) Enth. Coll., Zeitungsausſchnitt.

Abb. 56. Charles Young als Hamlet.

Abb 57. Master William H. W. Betty, der „Young Roscius" als Hamlet, Selims, Frederic und Douglas. 1805.

geschmackvollen Kleidung. „On before us", lautet eine Zeitungskritik, „tottered rather than walked, a very pretty, delicate, fragile-looking young creature, dressed in a most unbecoming manner, in a faded salmon coloured sack and coat . . . she certainly is very pretty, but then how awkward, and what a shocking dresser" [1]). Sie geht nach diesem Mißerfolg in die Provinz und kehrt erst 1782 nach London zurück, wo sie bald den Thron der Tragic Muse einnehmen darf.

Mit demselben Interesse, von dem John Kemble beseelt war, wendet sie sich der Antike zu: „Her delight in statuary . . . directed her attention to the antique, and made a remarkable impression upon her, as to simplicity of attire and severity of attitude. The actress had formerly complied with fashion, and deemed the prevalent becoming; she now saw that tragedy was debased by the flutter of light materials, and that the head, and all its powerful action from the shoulder, should never be encumbered by the monstrous inventions of the hairdresser and the milliner. . . . What Mrs. Siddens had chosen remains in a great degree the standard of female costume to the present hour" [2]). An anderer Stelle heißt es: „By a cause of peculiar study, antiquity became better known to Mrs. Siddons; and Mr. Kemble also grew more completely Roman. Mrs. Damer had lead her friends into admiration of the forms which she had modelled; and I presume, it was from the display of that lady's talent, that the great actress became attached to the same pursuit . . ." [3]). Diese Künstlerin, Mrs. Damer, gehörte jenem Kreise an, der in „Richmond-House" ein Privattheater eröffnet hatte, wie sie zu dieser Zeit Mode geworden waren und große Anzie-

---

[1]) Th. Campbell, Life of Mrs. Siddons, I, S. 66.

[2]) Boaden, Memoirs of Mrs. Siddons, II, S. 290/91.

[3]) Boaden, Kemble, I, S. 425. Vergleiche auch Campbell, op. cit., II, S. 166.

hungskraft ausübten [1]). In den Aufführungen dieser Gesellschaft trug Mrs Damer (z. B. in Lee's Theodosius 1788/89) künstlerisch ausgearbeitete Kostüme, Modelle ihrer eigenen Studien antiker Skulpturen, sodaß Mrs. Siddons und Mrs. Farren (letzterer überwachte bisweilen die Proben) hier Anregung für ihre eigene Kostümwahl erhielten. Mrs. Siddons traf gesellschaftlich mit Sir Joshua Reynolds zusammen, der ihr mit künstlerischem Rat zur Seite stand. Sie schreibt in ihrem Memorandum, daß der Maler sie oft mit seiner Gegenwart im Theater beehrt, ihre Kostüme und ihre Haartracht sehr beifällig beurteilt habe, und fährt fort: „My locks were generally braided into a small compass, so as to ascertain the size and shape of my head, which, to a painter's eye, was of cause an agreeable departure from the mode. My short waist, too, was to him a pleasing contrast to the long stiff stays and hoop petticoats, which were then in fashion, even on the stage, and it obtained his unqualified approbation . . ." [2]). Die Stiche, die sie als Lady Macbeth, als Euphrasia in Murphy's „Grecian Daughter" und als Jane Shore darstellen, zeigen die Art ihrer Bühnenkleidung, wie auch, wenn man sie zeitlich verfolgt, die Entwicklung zu künstlerisch reiferen Formen (Abb. 59 bis 66) [3]).

Mrs. Siddons mag mit ihrer neuartigen Kleidung noch ziemlich vereinzelt auf der Bühne gestanden haben, bis um 1790 die Zeitmode sich wandelte und den Reifrock ablegte, der etwa 80 Jahre lang die Mode beherrscht hatte. Damit verschwand er auch von der Bühne. Es war die Macht der Mode, die hier fördernd eingriff, indem sie allen Spielerinnen die einfache Linie aufzwang. Diese Umbildung der Tagesmode bedeutete einen großen Fortschritt;

---

[1]) Boaden, Kemble, I, S. 425.
[2]) Th. Campbell, op. cit., I, S. 244/45.
[3]) Siehe später, Abb. 74.

Abb. 55. Elizabeth Hartley
als Andromache. 1782.

Abb. 59. Sarah Siddons
als Lady Macbeth.

Abb. 60. Sarah Siddons
als Lady Macbeth. 1784.

Abb. 61. Sarah Siddons
als Lady Macbeth.

Abb. 62. Sarah Siddons
als Euphrasia. 1783.

Abb. 63. Sarah Siddons
als Euphrasia. 1783.

Abb. 64. Sarah Siddons
als Jane Shore. 1783.

Abb. 65. Sarah Siddons
als Jane Shore. 1791.

Abb. 66. Mrs. Powell
als Mary Stuart. 1791.

Abb. 67. Elizabeth Merry
als Horatia. 1792.

Abb. 68. Miss Wallis
als Aspasia. 1796.

denn da, wo die Schauspielerin sich noch nicht dem annähernd historischen Kostüm zugewandt hatte, trug sie wenigstens ein Kleid, das zu den teilweise historisch echteren Kostümen und den Phantasievarianten der Darsteller stilistisch nicht in solch starkem Gegensatz stand wie jenes aufgebauschte, reich behangene Überbleibsel des Rokoko und die turmhohe Haartracht, die jetzt einer natürlichen wich. Ferner war dieses neue, einfache Gewand weit besser zu Veränderungen geeignet als der starre unbiegsame Reifrock; durch kleine Umformungen konnte es ein jeweils verschiedenes charakteristisches Aussehen erhalten.

So werden wir in den folgenden Jahren neben der neuen Mode echte historische Gewänder und wohl vor allem Mischformen antreffen. Mrs. Powell's Maria Stuart (Abb. 66) wirkt ziemlich echt. Mrs. Merry's Römerin trägt eine annähernd antike Kleidung in geschmackloser Zusammenstellung mit einem Federschmuck, wallendem Schleier und Modeschuhen (Abb. 67). Miss Wallis' Griechin Aspasia ist weit passender und geschmackvoller gekleidet (Abbildung 68).

Die Hexen, die zu Garrick's Zeiten „as attractive as possible", singend in „most charming costumes, some of white sattin lace", geschminkt und mit gepuderten Haaren aufgetreten waren [1]), erscheinen noch immer in möglichst anmutiger Aufmachung, aber schon phantastischer, umgeben von buntgekleideten Geistern. „The witch of the lovely Crouch wore a fancy hat, powdered hair, rouge point lace, and fine linen enough to enchant the spectator. Perhaps in her vindication it may be allowed, that in so enormous a rabble, one invariable squalidness of attire would be merely disgusting. Among the mingling black, white, red and grey spirits some may be imagined phantastic enough to assume the garb of beauty, as in all probability many

---

[1]) H. B. Baker, History of the London Stage, S. 74.

must possess the features . . ." [1]). Bei der Eröffnung des vergrößerten Drury Lane-Theaters im Winter 1793/94 erschienen die Hexen in ähnlicher Aufmachung; die Szenen wurden mit Hilfe von Maschinerie phantastischer ausgestaltet. Th. Gilliland sagt von den Schicksalsschwestern in seinem Dramatic Mirror (1808) aus, daß sie als übernatürliche Wesen erschienen wären, „Hecate's accompanying spirit descended on the cloud, and rose again with her. In the cauldron scene, new groups were introduced to personify the black spirits and white, blue spirits and grey. The evil spirits had serpents writhing round them, which had a striking effect" [2]). Die Hexen sind trotz ihrer Anmut etwas „romantischer" geworden. Sie scheinen diese elegante Geisterhaftigkeit lange beibehalten zu haben; denn der für Geistererscheinungen interessierte Boaden [3]) schlägt für die Ausgestaltung dieser Szene noch dreißig Jahre später einige Verbesserungen vor: „. . . besides, I know not why the stage should refuse those aids of elegance and fancy, which that inimitable artist Sir Joshua Reynolds introduced, in this very cauldron scene in Macbeth, and the still bolder imagination of Fuseli constantly displayed when dressing the gay creatures of the element, that ‚live in the colours of the rainbow'. The group did not consist entirely of witches — spirits of the four elements mingled in the incantation" [4]).

Allgemein gesehen steht das scheidende Jahrhundert im Zeichen einer immer weiter um sich greifenden Reform, die sich auf die Bühnenkleidung beider Geschlechter er-

---

[1]) Boaden, Kemble, I, S. 418.

[2]) cit. aus L. B. Campbell, op. cit., U. W. S. Nr. 2, S. 220.

[3]) Den Geiſt in ſeinem „Fontainville Forest" (1794) kleidete er in „a dark blue grey stuff, made in a shape of an armour, and sitting close to the person" nach alter Methode, ließ ihn aber hinter einem Flor auftreten, ſodaß er kaum ſichtbar war (Kemble, II, S. 117).

[4]) Boaden, Kemble, I, S. 418.

streckt. Auch die szenische Ausstattung erhält teilweise ein anderes Gesicht. Hatte De Loutherbourg die Szenerie zum Teil dem „Pittoresken" nähergebracht, so fügte Kemble's Theatermaler William Capon (Kemble hatte ihn 1794 für sein Theater verpflichtet) neue Bilder hinzu, die er der englischen Vorzeit entnahm. — Das ganze Bühnenbild weist jetzt schon stärker auf den „romantischen Realismus" hin.

Das frühe 19. Jahrhundert.

Im Jahre 1803 geht Covent Garden in den Besitz von John Kemble über. Von jetzt ab gewinnen seine großen „Spectacular Revivals", wie wir sie zum Teil von Drury Lane her kennen, weit mehr als früher an „bildhafter", prunkvoller Aufmachung, die von seinen Zeitgenossen lobend hervorgehoben wird [1]). Sein Theater wird ein Glanzpunkt Londoner Lebens. — Was bringt nun Kemble und das frühe 19. Jahrhundert neben diesen prächtigen Bildern an wirklichem Fortschritt im Kostümwesen? Die zeitgenössische Kritik und ein Teil der überlieferten Bilder geben einen genügenden Einblick. Thomas Gilliland's Dramatic Synopsis of the Theatre 1804 spricht von den fortschrittlichen Interessen und der aufbauenden Tätigkeit des neuen Theaterbesitzers: „It gives us infinite pleasure that the Stage of the Present day, does not exhibit those grotesque and uncharacteristic dresses which even lived with

[1]) Bell's Weekly Messenger vom 19. Dez. 1913: The Managers of this Theatre are laudably ambitious to gratify the public by every novelty in their power, without any check from expense or impediment of trouble. Their revival of „Anthony and Cleopatra", of „Henry the Fifth", and „Coriolanus", has been accompanied with a pecular pomp and taste in the scenery and decorations. We question, whether Greece in all her elegance, and Rome, in all her luxury, possessed a stage which could rival Covent-Garden, in pure refinement, and classical splendour . . . (zit. aus Odell, II, S. 108/109).

the immortal Garrick, such as Playing a Roman or an early English character in a large perri-wig, or a full dress suit of Charles the II's day. Mr. Kemble has done much in the reform of stage attire . . .

. . . His attention to the dignity of his situation, as a King (Henry IV.), in giving the scene all the splendour the chamber of a monarch requires, and his person all the elegance of costume, shews a desire on his part to render Stage exhibitions as perfect as possible for public gratification . . his dress in this part displays the taste of a very refined actor" [1]). Zwei weitere Kritiken, die besonders bezeichnend für Kemble's Bestrebungen sind, mögen hier eingefügt werden. Über eine Aufführung von „Jane Shore" am 15. September 1805 heißt es in einem Zeitungsausschnitt: „. . . the whole play admirably acted. Mr. Kemble dressed the Duce (of Gloster) in close confirmity to the Picture of Richard with the hair falling over the shoulder" [2]). An anderer Stelle im Magazine, einer theaterkritischen Zeitschrift, erfährt man über eine Coriolanus-Aufführung vom 3. November 1806: „. . . whenever a play requires attention to the manners and costumes of nations, especially to the Roman, that play is sure not to suffer from the hands of Mr. Kemble. Accordingly the stage proprieties in Coriolanus are upon the whole attended to with minutest care, and never perhaps was there produced a more striking instance of what the stage owes to that classical actor: The Roman and Volscian costume, both plebeian and warlike, are correct and graceful to perfection, and to witness the Ovation in the third act will instruct the Latin Student in the nature of the triumphant and ancient Rome, better than to read a whole chapter on that subjekt in Kennett. One objection we think starts itself to the order of the Ovation, which we have otherwise so highly applauded, we mean

---

[1]) zit. aus Odell, II, S. 96/97.

[2]) Enthoven Collection.

Abb. 69. George Cooke
als Richard the Third. 1813.

Abb. 70. Edmund Kean
als Gloster in Richard III. 1814.

Abb. 71. Alexander Rae
als Douglas. 1814.

Abb. 72. Edmund Kean
als Hamlet. 1814.

the choruses drawing up in the middle of the street to play their part: this is very unnatural and injures the whole fiction. Each of the singers too has a music book, and musical notes were not then invented . . ." [1]). Kemble selbst, als er am 20. September 1808 die Schreckensnachricht von dem Niederbrennen seines Theaters hört, ruft aus: „That wardrobe, stored with costumes of all ages and nations, accumulated by unwearied research, and incredible expense! Scenery, the triumph of the art, unrivalled for its accuracy, and so exquisitely finished" [2]). Weiter unten zeigt es sich, wie diese Garderobe zum Teil ausgesehen hat.

Covent Garden ersteht, dank vielseitiger Unterstützung, als vergrößerter prächtiger Theaterbau. Kemble scheint immer weitere Verbesserungen an seinem Kostümbilde vorzunehmen. Ein Zeitungsausschnitt aus der Enthoven-Collection vom 28. Januar 1811 spricht über das verbesserte Kostüm einer Cato-Aufführung: „This play was got up with a more vigorous attention to the obligations of costume and accompaniement than we have seen before, on any former representation of it . . .".

Das Prinzip der Kostümtreue ist so sehr in den Blickpunkt des allgemeinen Interesses gerückt, daß die Zeitungen und Zeitschriften dazu übergehen, sich eingehend mit dieser Frage zu beschäftigen [3]). Hatte man früher allgemeine Betrachtungen angestellt, so beobachtet man jetzt genauer, kritisiert Einzelheiten und wendet sich gegen Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten. Man wirkt somit fördernd auf die Bestrebungen ein.

---

[1]) Enthoven-Collection, Zeitungsausschnitt.

[2]) Boaden, Kemble, II, S. 459.

[3]) s. W. Hazlitt, op. cit., Essay vom 22. Sept. 1816 (im „Examiner") und Enthoven Collection, Zeitungsausschnitt aus „The Dramatic Censor" über die Coriolanus-Aufführung vom 14. Dez. 1811.

Kemble zieht sich im Jahre 1817 von der Bühne zurück. Bei der offiziellen Abschiedsfeier am 27. Juni betont Lord Holland in seiner Rede auf den scheidenden Führer der Bühnenreform, daß man das Ergebnis seines Studiums und seines Fleißes in der Exaktheit szenischer Dekoration und der Kostüme sehen würde, solange es ein britisches Theater gäbe [1]).

Wie sieht dieses Ergebnis seiner Studien und seines Fleißes nun wirklich aus, welchen Fortschritt zum „romantischen Realismus" haben die Londoner Theater zu verzeichnen? Wir kennen das fast uneingeschränkte Lob, das John Kemble für die „revivals" antiker Tragödien auch von berufener Seite zuteil wurde, wie auch sein antikes Kostüm. Die Echtheit dieser Ausstattung ist nicht in Zweifel zu ziehen. Aber wie sah es auf den Londoner Bühnen mit den übrigen historischen Tragödien aus, deren Kleidung die Zeitkritik zum Teil als fortschrittlich bezeichnete? Ein Teil der überlieferten Bilder läßt erkennen, wie weit dieses Kostüm an Echtheit hinter dem antiken zurückstand.

Master Betty erscheint im Anfang des 19. Jahrhunderts in einem wenig geschmackvollen schottischen Röckchen und reichlich mit Federn geschmückten Bonnett (als Douglas) (Abb. 57 unten rechts). Ein Gemälde von John Opie in der National Portrait Gallery zeigt ihn dagegen in einer weit echteren Kleidung: Brustpanzer mit grauem, kniefreiem Rock, Schnallensandalen, passende Haartracht, langer Speer. George Cooke's Richard the Third hat zum Teil die Elisabethaner-Mode abgelegt (Abb. 69), wie auch Edmund Kean's Gloster (Abb. 70), aber die Phantasie hat reichlich bei der Zusammenstellung ihrer Kostüme mithelfen müssen [2]). Als Hamlet trägt Kean noch das uns bekannte Vandyke-Kostüm

---

[1]) Fitzgerald, The Kembles, 1871, II, S. 265.

[2]) Noch 1829 heißt es in C. F. Tonkin's „Twelve Designs for the Costume of Shakespeare's Richard III.": „But this (ein nebenstehendes Bild) is the proper dress for Richard III., when King, as may be seen

(Abb. 72), ebenso ist der „Tartan" seines Macbeth unverändert geblieben (Abb. 73). Und Kemble selbst? Sein Hotspur [1]) trägt ein Phantasiekleid mit einem Modekragen und dem unvermeidlichen Hosenbandorden, den er nicht einmal ablegte, als man ihn auf die Widersinnigkeit dieser Zusammenstellung aufmerksam machte [2]). Sein Hamlet hat den Hosenbandorden und den strahlenden Stern Karls I. noch nicht überwunden [3]). Als er bei seinen Abschiedsvorstellungen in Edinburgh mit dem traditionellen Tartan und einem Riesenfederbausch auf dem Bonnett auftrat, ersetzte man bei der Wiederholung des Macbeth den „plume of feathers" durch eine einfache Adlerfeder. Scott erzählt darüber in der Quarterly Review: „He was delighted when with our critical hands, which have plucked so many a plume besides, we divested his bonnet of sundry huge bunches of black feathers which made it look like an undertaker's cushion, and replaced them with a single broad feather of an eagle sloping across his noble brow. He told us afterwards that this change to him was worth three distinct sounds of applause as he came forward in this improved and more genuine headgear" [4]).

Der Kostümhistoriker Planché hält die Bühnenkleidung dieser Zeit noch für sehr reformbedürftig. Er schreibt: „. . . It is true that the late Mr. Kemble (. . .) abolished the bag wig of Brutus, and the gold laced waistcoat of Macbeth, and combatted the prejudices by which he was

---

by the comparing it with his seal, and not the incongruous mixture at present worn of a hat and plume of estate of the times of Charles II. trunks and hose of the reign of Elizabeth, the George and blue ribbon, introduced by Henry VII.".

[1]) Abgebildet in „Illustrations of the late John Ph. Kemble, drawn on Stone by R. J. Lane from pictures painted in his Life time by J. Boaden, 1826.

[2]) Annals of the Engl. Stage by Dr. John Doran, F. S. A. 1888, III,

[3]) wie Anm. 1.

[4]) Fitzgerald, op. cit., II, S. 249.

surrounded, with the taste, talent, and Intrepidity which distinguished the whole of his brillant career; but, from what causes we will not pretend to determine, the alterations made in the costumes of the plays, founded upon English history, in particular, while they rendered them more picturesque, added but little to their propriety, the whole series, King Lear included, being dressed in the habits of the Elizabethan age . . ." [1]). Im ganzen war die Zeit wenig geneigt, die Schönheit einem konsequenten Realismus zu opfern. Man fürchtet, daß die historische Treue die ästhetische Wirkung des Bühnenbildes beeinträchtigen könnte [2]). Daß in dem Bühnenbild bisweilen noch ein buntes Durcheinander herrschte, beweist eine Notiz im Examiner vom 21. Januar 1810: „I saw ‚Much Ado about Nothing' at the late Covent Garden Theatre, about two years since, in which, notwithstanding the scene is laid in Messina above two hundred years ago, and the characters are Sicilians, I had the pleasure to see Benedict in the full uniform of a British Infantry Officer of the present day, Leonato in the dress of an English Gentleman of the year 1750, and most of the other characters dressed in the same appropriate manner; but it must be all right, for it is under the superintendence of that man of classic lore, Mr. J. P. Kemble!" [3])

All diese Einzelzüge zeugen davon, daß die Entwicklung zum echten Kostümbilde noch nicht abgeschlossen ist. Die endgültige Durchführung der Reform sollte erst die kommende Zeit bringen unter Führung eines Charles Kemble, William Charles Macready, Charles Kean und anderen, die mit Hilfe der wissenschaftlichen Kostümforschung das Bühnenbild bis in die kleinsten Einzelheiten — soweit es

---

[1]) Planché, Costume of Shakespeare's Historical Tragedy of King John . . ., Preface.

[2]) vgl. Bell's Weekly Messenger vom 24. Dez. 1809.

[3]) zit. aus Odell, II, S. 100.

Abb. 73. Edmund Kean
als Macbeth, 1815.

Abb. 74. Sarah Siddons
als Lady Macbeth, 1822.

möglich war — zu einem historisch und ethnographisch echten Gemälde ausgestalteten. Kemble's Zeitalter bedeutet die letzte Vorstufe; hier wurde der Weg bereitet. Kemble verwirklichte in seinem Kostümbilde die romantische Forderung des „Pittoresken": „The late Mr. Kemble was one of the most picturesque actors that ever existed; and accordingly, every painter among us, who cultivated elegance in his art, studied Mr. Kemble as a sort of ‚living antique', and in a long course of historical compositions, his features have frowned in the heroes, or mediated in the monks, and he seems even to have supplied the costume along with the form, the attitude, and the gesture" [1]).

Wie die Malerei jener Zeit Mensch und Natur zu einer Einheit verschmolz, so überwand Kemble den alten Dualismus von Szenerie und Darsteller. Der Schauspieler bewegte sich nicht mehr vor einer Szenenfläche, sondern in einer Bildplastik. Und in dieser Bildplastik offenbarte sich immer mehr das Prinzip der Kostümtreue, das jetzt als unumstößliches Programm auf den Schild erhoben wurde. Ein Ausdruck einer Wesenheit romantischen Geistes.

SCHLUSSWORT.

Ist dieser Realismus, der ein Schönheitsbild dekorativer Aufmachung unter möglichst genauer Betonung des historischen Momentes anstrebt, die höchste Steigerung der Kunst der Bühnendekoration? Die heutige Zeit ist anderer Meinung. Teilweise kehrt man wieder zu den Zeiten zurück, die die historischen Gestalten im Zeitkleide auftreten ließ.

---

[1]) Illustrations of the late John Philipp Kemble. . . . By R. J. Lane . . . Preface.

Das moderne Londoner Publikum empfindet einen Hamlet im Frack und eine Lady Macbeth im Bubikopf wenig störend; der universelle Charakter der Shakespeare-Tragödien erlaubt diese „Zeitlosigkeit". Zum großen Teil ist das moderne Bühnenbild mit stilisierten Kostümen angefüllt. Es sind die ästhetischen Interessen der einzelnen Generationen, die sich ihre eigenen Formen schaffen; das Bühnenbild wird ewig Veränderungen unterliegen. Jedes Zeitalter stellt sein typisches Bühnenbild als das allein wahre hin. Soviel aber steht fest, daß die Verwendung der Tagesmode für Gestalten der Geschichte nur von Eintagsdauer sein kann. Immerhin trägt jede Generation, auch eine stark klassizistische, so viel „Romantik" in sich, daß sie ihrem Bühnenkleid einige Töne der „Lokalfarbe" beimischen wird. Die höchste Vollendung des Kostümstils mag in einer charakteristischen Stilisierung liegen, da sie gleichzeitig den Stoff mit ihrem Charakteristicum andeutet, mit ihrer größeren oder geringeren Stilisierung der künstlerischen, mehr oder minder poetischen Form des großen Dramas verwandt ist, und zugleich (als Mischung von Charakteristicum und Stilisierung) in ihrer „Zeitlosigkeit" dem Ewigkeitswert der eigentlichen Tragödie entspricht, die allen Zeiten und allen Völkern angehören soll.

Literaturverzeichnis.

Archer, William: William Charles Macready, London 1890. In „Eminent Actors". Ed. by W. Archer.

Baker, Henry B.: History of the London Stage and its famous Players 1576—1903, Second Edition, London 1904, 2 Bde.

Bellamy, George Anne: An Apology for the Life of . . . London 1785.

Dieselbe: Memoirs of . . ., including all Her Intrigues with Genuine Anecdotes of All Her Public and Private Connections. By a Gentleman of Covent Garden Theatre, London 1785.

Boaden, James: Life of John Kemble, London 1825, 2 Bde.

Derselbe: Memoirs of Mrs. Siddons, London 1827, 2 Bde.

Boehn, Max von: Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Berlin 1921.

Campbell, Lily B.: A History of Costuming on the English Stage Between 1660 and 1823. University of Wisconsin Studies, Nr. 2, Madison 1918.

Campbell, Thomas: Life of Mrs. Siddons, London 1834, 2 Bde.

Cibber, Colley: An Apology for the Life of Mr. . . ., Comedian . . . with an Historical View of the Stage during his Own Time. Written by Himself 1740 (2nd Ed., 1740. Edited, with Notes and Supplement, by Lowe, R. W. 1889, 2 Bde.).

Cooke, William: Memoirs of Samuel Foote, Esqu. With a Collection of his genuine Bonmots, Anecdotes, Opinions etc. mostly original. And three of his Dramatic Peaces not published in his Works, London 1805, 3 Bde.

Derselbe: Memoirs of Charles Macklin, Comedian with the Dramatic Characters, Manners, Anecdotes of the Ages in which he lived. London 1804.

Curl, E.: The History of the English Stage from the Restauration to the Present Time. Including the Lives, Characters and Amours of the most Eminent Actors and Actresses with Instructions for Public Speaking; wherein The Action and Utterance of the Bar, Stage, and Pulpit are distinctly considered. By Mr. Th. Betterton (?), London 1741.

Davies, Thomas: Memoirs of the Life of David Garrick, London 1780, 2 Bde.

Dibdin, James C.: The Annals of the Edinburgh Stage with an account of the Rise and Progress of Dramatic Writing in Scotland. Edinburgh 1888.

Doran, John: Their Majesty's Servants. Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. By Doran F. S. A., London 1888, 3 Bde.

Downes, J.: Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage. 1709. New ed. by Davies, T., London 1789.

Fairholt, F. W. Costume in England to the End of the 18th Century, 2nd Ed., London 1860.

Fitzgerald, Percy H.: The Kembles, London 1871, 2 Bde.

Gaehde, Christian: David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Berlin 1904 (Schriften der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. II).

Garrick, David: Essay on Acting, 1744.

Garrick, David oder die engländischen Schauspieler. Ein Werk, das Bemerkungen über das Drama, die Kunst der Vorstellung und das Spiel des Acteurs enthält mit historisch-kritischen Anmerkungen und Anecdoten über die verschiedenen Schaubühnen in London und Paris. Übersetzt von . . . Kopenhagen und Leipzig 1771.

Genest, John: Some Account of the English Stage from the Restoration 1660—1830, Bath 1832, 10 Bde.

Hazlit, William: View of the English Stage: Series of Dramatic Criticisms. Ed. by W. Spencer Jackson, London 1906.

Hill, Aaron: The Works of the late . . ., Esqu., London 1753, 4 Bde.

Hogarth, William: Zeichnungen, nach den Originalen in Stahl gestochen. Herausgegeben von Franz Kottenkamp, Stuttgart 1873.

Jefferys, Thomas: A collection of Dresses of different Nations, Antient and Modern. Particularly Old English Dresses after the Designs of Holbein, Vandyke, Hollar, and others. London 1757—72.

Jullien, Adolphe: Histoire du Costume au Théatre, depuis les Origines du théatre en France jusqu'à nos jours. Paris 1880.

Kelly, Hugh: Tespis or a critical examination into the merits of all the principal performers belonging to Drury Lane, London 1767.

Kirkman, James Th.: Memoirs of the Life of Charles Macklin (principally compiled from his own papers and memorandums). London 1799, 2 Bde.

Knight, Joseph: David Garrick, London 1894.

Lane, Richard J.: Illustrations of the late John Kemble. Drawn on Stone by . . . from Pictures painted in his Life time by John Boaden, London 1826.

Lichtenberg, Georg Christoph: Vermischte Schriften, Göttingen 1844 bis 1847, 8 Bde.

Lowe, Robert W.: A bibliographical Account of English Theatrical Literature, London 1888.

Derselbe: Thomas Betterton, London 1891.

Malone, Edmund: Historical Account of the rise and progress of the English Stage, Basel 1800.

Mantzius, Karl: A History of Theatrical Art. In Ancient and modern Times. Authorized Translation (of Skuespilkunsten historie) by Louise v. Cossel, 1903.

Murphy, Arthur: The Life of David Garrick, Esqu., London 1801, 2 Bde.

Nicoll, Allardyce: A History of Restoration Drama 1660—1700, Cambridge 1923.

Derselbe: A History of Early Eighteenth Century Drama 1700—1750, Cambridge 1925.

Derselbe: A History of Late Eighteenth Century Drama 1750—1800, Cambridge 1927.

Derselbe: The Development of the Theatre, London 1927.

Odell, George C. D.: Shakespeare from Betterton to Irving, London 1921, 2 Bde.

Parry, Edward A.: Charles Macklin, London 1891, in „Eminent Actors" ed. by W. Archer.

Parsons, Mrs. Clement: Garrick and his Circle, London 1906. 2nd. Ed. 1906.

Pepys, Samuel: The Diary of . . . Ed. by H. B. Wheatley, London 1904, 8 Bde.

Planché, J. R.: Costume of Shakespeare's Historical Tragedy of King John . . . Expressly for the Proprietors of the Theatre Royal, Covent Garden with Biographical, Critical and Explanatory Notices, London 1823.

Derselbe: A Cyclopaedia of Costume, London 1876, 2 Bde.

Racinet, Auguste: Le Costume historique, 500 planches . . . avec des Notices explicatives et une étude historique. Paris 1888, 6 Bde.

Ralph, James: Taste of the Town, or a Guide to all Public Diversions 1731.

Sayer, Robert: Dramatic Characters or different Portraits of the English Stage in the days of Garrick. Printed for Robert Sayer & Co., Fleet Street, London.

Swift, J.: Miscellanies by Dr. Swift, Dr. Arbuthnot, Mr. Pope and Mr. Gay, 1727. 6th. Ed. 1751, 4 Bde.

Thaler, Alwin: Shakespeare to Sheridan. Cambridge 1922.

Tonkins, C. F.: Twelve Designs for The Costume of Shakespeare's Richard the Third by . . ., after the Drawing and with description of J. R. Planché, Esqu. (Fellow of the Society of Antiquaries), London 1829.

Wilkinson, Tate: (Patentee of the Theatres-Royal, York and Hull), Memoirs of his own Life, York 1790, 4 Bde.

Wright, J.: Historia Histrionica, a Dialogue on the Old Drama, 1699. In Hazlitt's ‚Dodsley', XY.

Wyndham, Henry S.: The Annals of Covent Garden Theatre from 1732—1897, London 1906, 2 Bde.

LEBENSLAUF.

Ich, Wilhelm Kopp, evang. Bekenntnisses, wurde am 27. Januar 1904 zu Hagen i. W. als Sohn des Werkmeisters Max Kopp und seiner Gattin Klara, geb. Adrian, geboren. Nach neunjährigem Besuch der Oberrealschule zu Hagen i. W. bestand ich Ostern 1923 die Reifeprüfung. Von den zehn Semestern meines Studiums (Anglistik, Romanistik, Turnen und Sport) verbrachte ich vier in Marburg und die übrigen sechs in Bonn. Ostern 1926 legte ich in Bonn mein Turn- und Sportlehrerexamen ab. Die mündliche Prüfung fand am 6. Februar 1929 statt.

Herrn Prof. Dr. Schirmer möchte ich für die Anregung zu dieser Arbeit und für seine freundliche Unterstützung meinen aufrichtigsten Dank sagen. Ferner bin ich Mrs. Gabrielle Enthoven O. B. E. (London) für ihre Mithilfe bei der Beschaffung des Bildermaterials zu verbindlichstem Dank verpflichtet.